Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Dal 2016 rivista scientifica Area 10 ANVUR – Classe A per Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettrice: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno V, fasc. 2 (26), 25 aprile 2019

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Le nuove Vie della Seta. Alla ricerca di altri mercati e di nuove occasioni di sviluppo, di Domenico Panetta…….……..…….. p. 9

Filologia……..….... p. 11

Una postilla sulla data di nascita di Pier Angelo Fiorentino, di Lorenzo Arnone Sipari…….……..……..…….……... p. 13

Abstract: *The article focuses on the biography of the 1800s Naples writer Pier Angelo Fiorentino. For some literary critics he would have been the true author of the Dumas's novel* Conte di Montecristo. *He was also the author of a successful French translation of the Dante's* Divina Commedia *(1840). But Fiorentino's life is still little known. In fact, in biographical dictionaries and in encyclopedias there are wrong dates about his birth. The article corrects these dates and publishes for the first time his birth certificate.*

Letture critiche……..……... p. 19

L'occhiolino dell'Ariosto, di Inès Labib……..……....…….…..……... p. 21

Abstract: *This paper scrutinizes episodes of* Orlando furioso *- masterpiece of italian Renaissance literature - in which the casualness of the poet, Ariosto, deals with serious and even sacred themes and characters inherent to chivalry, marriage and Christianity. What emerges is humour - rather than caustic "irony" - and a knowing wink that the poet makes to the readers, presumably as imperfectly human as his heros… and himself.*

*Aporie, smottamenti, voragini nella versificazione di Giacomo Leopardi: la modalità della vertigine. L'incipit dell'*Infinito*: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle»*, di Giuseppe Garrera e Sebastiano Triulzi…….…….....……... p. 27

Abstract: *A cognity survay on the first line of* L'Infinito *by Giacomo Leopardi: the adverb of endless time, the dynimics of feelings, the time past, the preference of the word "ermo" and his hecoes, the meanings of little hill, the barrier's role of the comma at the end. In the first line of* L'Infinito *is already indicated the destiny and the parabola of Leopardi's adventure, until the desert of Asia and the petrified lava of Vesuvius.*

Verbum Park. *Rodolfo Vitone (1927-2019) poeta visivo e concreto*, di Gianni Garrera…….……..…... p. 45

Abstract: *The essay is dedicated to the poetic of one of the most important and significant visual poets of our time, Rodolfo Vitone (1927-2019). A few months after his death, the essay draws the essential lines of his poetic and artistic research: the union between word and image, the image as a mirror of the world and the word as man's enigma, the deciphering of society through its rituals and its games, the paradox of language, the failure of grammars.*

Una scrittura tagliente come una lama: Fuoco al cielo *di Viola Di Grado*, di Maria Panetta……..……..…….……... p. 64

Abstract: *In this essay the author analyzes the latest novel written by Viola di Grado, a Sicilian narrator who in* Fuoco al cielo *(edited by La nave di Teseo in 2019) describes the effects really caused by a terrible nuclear accident in a village in Tatarstan. At the center of the story, there's the toxic love of Tamara and Vladimir: the contribution describes the main themes of the work and the powerful style of Viola Di Grado.*

Storia dell'editoria……...……..….... p. 83

«L'Italia che scrive» di A. F. Formiggini: storia di chi scrive e di chi legge (1918-1938), di Anna Raffaella Indaco..……..…….……... p. 85

Abstract: *This essay analyzes the first twenty years of the bibliographic periodical «L'Italia che scrive», which was directed by Angelo Fortunato Formiggini, starting from the foundation of the magazine and its structure, and briefly focusing on the column of "Studi Religiosi" (directed by Ernesto Buonaiuti) and on "Letterature straniere in Italia". The aim is to offer an overview of the originality of the contribution of Formiggini in history of publishing and in the book production of the first decades of the twentieth century.*

Le Edizioni Lindau di Torino, di Federica Guglietta…….…….……... p. 99

Abstract: *This essay focuses on the work of Edizioni Lindau, an independent publisher which was born in Turin in 1989. Analysing its case and history, its main book series and its most important occupations, this text aims to introduce the original profile of this publisher, especially its dedication to independence, its essential commitment to the publication of film essays and its attention to formal care and to its authors too.*

Interviste alla redazione di Edizioni Lindau, di Federica Guglietta..……..... p. 151

Abstract: *These are some interviews to Ezio Quarantelli, Paola Quarantelli, Alberto Del Bono, Alberto Ponzetto, Sara Meloni, Alessandro Rosasco, who all work for Edizioni Lindau: they describe their duties, their tasks and their redational work at Edizioni Lindau.*

Intervista a Francesca Chiappa, fondatrice del marchio Hacca Edizioni, di Alice Paoli…..……..……...……... p. 173

Abstract: *In this interview the founder of Hacca Edizioni, Francesca Chiappa, illustrates how the publishing house was born and her plans for the future. Furthermore, it reflects on the relationship between women and the publishing world.*

Editoria scolastica digitale. I manuali di storia letteraria di Loescher e Zanichelli a confronto, di Noemi Cinti..……..……..……..... p. 180

Abstract: *In the last few years, the new technologies have been introduced in every aspect of our daily lives. This process also had a big impact on the school system and the publishing industry, which had to adapt and evolve according to the new digital approach. Analyzing two history of literature manuals, published by Loescher and Zanichelli, we will discover how two major Italian publishing houses managed to find a middle ground between the traditional textbook and the digital platforms.*

Intervista a Corrado Bologna e Paola Rocchi sul manuale Loescher Rosa fresca aulentissima, di Noemi Cinti……..……..……... p. 186

Abstract: *The field of educational publishing has been going through massive changes since the introduction of new laws concerning the digitalization of textbooks. Each publishing house has tried a different approach and editors often do not agree on the introduction of digital educational material, as we can see in this interview with Corrado Bologna and Paola Rocchi. They provide different points of view, but they agree on the need to keep up with the digitalization process while making sure the traditional textbook is still the main educational tool.*

Intervista a Floriana Calitti e Lorenzo Rossi sul manuale Zanichelli La vita dei testi, di Noemi Cinti……..…….....……..... p. 207

Abstract: *In this interview about* La vita dei testi *published by Zanichelli, Floriana Calitti and Lorenzo Rossi express their support towards the introduction of digitalization in educational publishing. They both claim that it is possible to combine traditional and digital tools in order to create new and improved educational material. They also believe this approach will satisfy the students' need for new study methods, while giving them additional skills and encouraging them to develop critical thinking.*

Recensioni……... p. 215

Luca Romano, *Il segretario di Montaigne*, di Claudio Morandini……..… p. 217

Le poetesse Azerbaigiane: otto secoli di letteratura (1200-1991), a cura di Gunay Afandiyeva e Shahla Naghiyeva, con una prefazione di Gunay Afandiyeva, di Alice Figini..……... p. 219

Donatella Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, di Lorenzo Larcan..……..…….. p. 224

Contatti ……..……..... p. 227

Gerenza ……..……..... p. 229

Editoriale

di Domenico Panetta

Le nuove Vie della Seta
Alla ricerca di altri mercati e di nuove occasioni di sviluppo

Una fase nuova sta, faticosamente, per aprirsi nei rapporti fra gli abitanti del nostro, sempre più affollato, pianeta; una fase in cui occorre rendersi conto che gli equilibri del passato diventano sempre più insostenibili e non possono essere mantenuti senza un loro riassetto profondo e fortemente incisivo.

A determinare il nuovo, che impone, sia ai singoli sia ai sistemi nel loro complesso, di rivedere completamente gli attuali equilibri fra produzioni, consumi e mobilità interna e internazionale delle popolazioni e delle attività produttive e distributive, e di ricerca, sono una molteplicità di concause che si vanno manifestando in forme sempre più aggressive e sconvolgenti.

Alle "Vie della Seta" dedicò attenzione, inizialmente, la Repubblica Popolare Cinese che, assicurando un sempre maggiore spazio agli scambi con il resto del mondo, intravide le opportunità che potevano derivare dall'ampliarsi delle possibilità di commercio e s'impegnò nella ricerca del nuovo tanto auspicata.

Quando si parla di "Vie della Seta", ovviamente non s'intende riferirsi all'esplosione dei commerci di storica memoria, ma a fenomeni molto più recenti di penetrazione commerciale e non solo, e di incremento degli scambi che hanno portato la Cina a essere un'area con una crescita produttiva sempre più consistente, fino a farla diventare uno dei paesi con il PIL più alto al mondo. Com'è noto, le aree maggiormente interessate ai cambiamenti sono, oltre alla Cina, l'Asia settentrionale e

occidentale e i paesi che occupano le regioni dell'Oceano indiano e del Mediterraneo *etc*.

Per sostenere le attività in via di sviluppo venne, dal Governo Cinese, creato il Fondo Via della Seta, che doveva finanziare progetti e infrastrutture. I maggiori investimenti che si resero, di conseguenza, possibili favorirono il diffondersi della presenza cinese nel mondo, generando molte riserve ma anche qualche prospettiva di dialogo che aiutava a superare le divisioni già esistenti fra paesi ricchi e paesi poveri, mentre si assisteva atterriti al proliferare delle controversie di natura religiosa e ai conflitti da esse provocati o giustificati in termini di religione.

Da più parti vanno, oggi, incoraggiate e sostenute nuove possibilità di dialogo tra i paesi emergenti e il resto del mondo: non sono, infatti, gli scontri, ma le politiche del confronto e dello scambio ad assicurare le condizioni per accordi duraturi.

Nel presente le opportunità di sviluppo sono necessariamente legate a un utilizzo intelligente delle risorse, a un diffuso sviluppo sociale e a una consapevole crescita civile. Pertanto, solamente con le politiche del dialogo e dell'incontro sarà possibile preparare al nuovo la società nascente dalle ceneri delle vecchie strategie. E a questo scopo sarà di fondamentale importanza riconoscere un ruolo centrale alla cultura, in tutte le sue sfaccettature: opportunità che, ad esempio, ha colto immediatamente la più grande università d'Europa, "La Sapienza" di Roma, che ha appena inaugurato il primo corso di laurea magistrale in diritto a Wuhan[1].

Dischiudere nuove "Vie della Seta" significa moltiplicare le occasioni in cui i sistemi produttivi potranno utilizzare gli utili strumenti messi a disposizione dalla ricerca scientifica e tecnologica, traendone frutto, con vantaggi per tutti.

[1] Cfr. la URL: https://www.corriere.it/scuola/universita/19_aprile_28/sapienza-parla-cinese-inaugurato-primo-corso-laurea-diritto-wuhan-b7c11c82-697a-11e9-9fa7-3789e57c1b85.shtml?refresh_ce-cp.

Filologia

In questa sezione si pubblicano articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

Una postilla sulla data di nascita di Pier Angelo Fiorentino

Un articolo apparso di recente sul «Mattino» di Napoli è ritornato sull'attribuzione ad Alexandre Dumas padre del *Conte di Montecristo*[1]. Tale tema è, invero, assai datato, essendo stato variamente trattato fin dal 1845, in particolare dalla pubblicazione di un pamphlet di Eugène de Mirecourt[2].

In Italia, peraltro, nella seconda metà dell'Ottocento, il medesimo oggetto è rientrato in una nota *querelle* che ha contrapposto lo stesso Dumas a Francesco De Sanctis, più che altro insistentemente portata avanti, come ha evidenziato Benedetto Croce, dal romanziere francese. Nell'illustrarne i contenuti, il filosofo ha collocato la vicenda nella sfera di una leggenda ai suoi tempi già priva di elementi di fascinazione:

> La leggenda della «Fabbrica di romanzi Alessandro Dumas e compagnia», messa in giro da un libello del Mirécourt, e accolta dal Quérard, è andata ormai a raggiungere tutte le altre leggende simili, concernenti altri scrittori. Ma, a mio senso, il Dumas stesso l'aveva dissipata e bene schernita in una lettera del 1845 al Béranger, nella quale, accennando alle voci che egli si appropriasse il frutto degli ingegni giovanili, diceva con arguzia e con verità: che «i giovani entrano sempre nella società con una donna vecchia al braccio, e, nella letteratura, con una idea vecchia nella testa»; e che «è necessario possedere già molta esperienza perché sorgano in mente idee nuove»[3].

---

[1] M. NOVELLI, *Fiorentino il Montecristo napoletano*, in «Il Mattino», 12 febbraio 2019, p. 34. Lo stesso tema era già stato evidenziato da L. CROVI, *La vera storia del Conte di Montecristo*, in «Il Giornale», 9 luglio 2010, p. 27, che recensiva (e quindi rinviava a) A. DUMAS, *Il Conte di Montecristo*, con una *Prefazione*, e un *Dizionario dei personaggi* di C. Schopp, a cura di G. Panfili, Roma, Donzelli, 2010.

[2] E. DE MIRECOURT, *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et compagnie*, Paris, Hauquelin et Bautruche, 1845. In Italia la tesi di Mirecourt, diversamente dalle convinzioni di Dumas padre, secondo il quale sarebbe stata radicata l'opinione che il vero autore del *Conte di Montecristo* fosse Pier Angelo Fiorentino (C. SCHOPP, *Prefazione*, in A. DUMAS, *Il Conte di Montecristo*, op. cit., p. XV), non sembra aver attecchito. Cfr. su ciò le non dissimili considerazioni di C. ANTONA TRAVERSI, *Maison A. Dumas et Compagnie*, in «Nuova Antologia», 16 sett. 1918, pp. 157-69 e di B. CROCE, *Alessandro Dumas a Napoli nei primi anni della nuova Italia*, in ID., *Uomini e cose della vecchia Italia. Serie seconda*, Bari, Laterza, 1927, pp. 340-62.

[3] B. CROCE, *Alessandro Dumas a Napoli*, op. cit., pp. 361-62.

Del resto, colui che avrebbe dovuto, se del caso, contendere a Dumas padre l'attribuzione della ricordata opera, vale a dire lo scrittore napoletano Pier Angelo Fiorentino, che tra gli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo fece parte della squadra di collaboratori formata e pagata dal romanziere francese, non alimentò il dibattito seguito all'uscita del *libello* di Mirecourt. Anzi, molto più tardi, e ormai prossimo alla morte, che lo colse a Parigi il 31 maggio 1864, egli avrebbe smentito decisamente l'ipotesi della diversa paternità del romanzo. Nell'autunno del 1863, scrivendo un articolo sul *Teatro* di Dumas padre, nel quale tracciava un vivido ritratto del maestro al tavolo di lavoro, entrò infatti anche nel merito della stesura del *Conte di Montecristo*, elogiando le capacità e l'inventiva del suo autore ufficiale[4].

Non v'è dubbio che Fiorentino abbia "firmato" brani e capitoli di alcune opere del celebre romanziere[5]. Ma i suoi meriti letterari d'oltralpe, dove era emigrato in cerca di fortuna, dipesero da altri fattori – in primo luogo la non comune facilità sia di apprendimento sia di trasposizione su carta della lingua d'adozione, aspetto, questo, sul quale si sono soffermati diversi autori[6] – e, soprattutto, da ben altre scritture. Ne rappresenta la più chiara delle testimonianze la fortuna che riscosse la sua traduzione in francese della *Divina Commedia* (1840), la cui *editio minor* registrò, com'è stato segnalato, ben sedici ristampe entro l'Ottocento[7].

---

[4] Il suo art. *Théatre complet d'Alex. Dumas*, datato 28 settembre 1863, è stato collocato nella raccolta postuma P. A. FIORENTINO, *Comédies et comédiens*, s. II, Paris, Lévy Frères, 1866, pp. 341-58.

[5] A tal riguardo Mirecourt aveva scritto: «*Et vous, M. Fiorentino*, […] *vous qui avez faiz le* Corricolo, *le* Speronare *et le* Monte-Christo *dont les* Débats *attendent la suite, reprenez cette richesse littéraire. A vous l'honneur, à vous la gloire de ces dix volumes*» (E. DE MIRECOURT, *Fabrique de romans*, op. cit., p. 40). Alla prima delle suddette opere si è interessato B. CROCE, *Note sul «Corricolo» di Alessandro Dumas*, in ID., *Nuove pagine sparse*. *Serie seconda*, Napoli, Ricciardi, 1949, pp. 242-46, segnalando che Fiorentino, «se non può considerarsene propriamente autore, certamente fornì materiali e dové scriverne alcune parti» (ivi, p. 242).

[6] L. CAPUANA, *Fiorentino, Pier-Angelo*, in ID., *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, pp. 361-70; C. DE SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier avec quatre portraits et deux autographes*, t. II, Paris, G. Charpentier et C., 1887, pp. 277-79, che riporta il testo dell'orazione funebre del 4 giungo 1864, in cui Gautier si espresse su Fiorentino – "nobilitandolo" in quell'occasione coll'aggiunta del cognome «Della Rovere» («De Rovray» era lo pseudonimo sotto il quale lo scrittore napoletano firmava gli artt. sul «Moniteur universel») – nei termini seguenti: «*Italien, il parlait français, mais avec une telle perfection, une telle propriété, une telle entente des finesses, qu'on eût dit qu'il avait deux langues maternelles*».

[7] C. F. GOFFIS, *Fiorentino, Pierangelo*, in «Enciclopedia Dantesca», vol. II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, II ed., p. 902.

Dopo le vicende del Risorgimento italiano, la partecipazione al quale non è stata ancora oggetto di adeguato approfondimento, Fiorentino tornò in Francia e si dedicò maggiormente alla professione di giornalista, pubblicando in particolare recensioni e critiche di spettacoli musicali e teatrali. In tal senso, in un'avvertita nota biografica del giugno 1922, Angelo Ottolini lo descrisse come il dominatore «assoluto e incontrastato» di quel campo, una «potenza» al cospetto della quale «erano obbligati a inchinarsi direttori di teatri e proprietari di giornali», tanto da fargli guadagnare centocinquantamila franchi l'anno là dove i colleghi morivano o quasi di stenti[8].

Al di là della retorica del periodo, un siffatto ritratto si sposa con l'immagine che ne aveva offerto in precedenza Francesco De Sanctis. Secondo il pensatore irpino, che si trovava a Parigi proprio nel periodo della scomparsa di Fiorentino, questi incarnava alla perfezione la figura di appendicista-tipo per i francesi, i quali lo adoravano perché «scriveva con purezza e con *verve*, due qualità eminentemente francesi». Dalla sua penna, quindi, per dirla con De Sanctis, prorompeva «un fiume di spirito, concetti, epigrammi, motti, ironia, sarcasmo, buffoneria, caricature»[9].

La presenza di indicazioni anagrafiche erronee all'interno di voci biografiche dedicate a Fiorentino, quando lo stesso era ancora in vita, costituisce forse una testimonianza ulteriore della sua ironia, se non di una certa sua vanità. Vanno in questa direzione i dizionari compilati da Gustave Vapereau e Angelo Regli, che ne registrano la nascita rispettivamente al 1810 e al 1816[10].

Le successive attestazioni hanno finora continuato ad alimentare il "mistero" (per utilizzare un topos ricorrente negli articoli che lo riguardano) della sua nascita, consegnando date che variano, in prevalenza, dal 1809 al 1811. L'ipotesi sul primo fra i due anni discende senz'altro dall'epigrafe sepolcrale presente nel cimitero di

---

[8] A. OTTOLINI, *Pier Angelo Fiorentino*, in «I libri del giorno. Rassegna mensile internazionale», V (1922), fasc. 6, pp. 294-96, cit. a p. 295.

[9] F. DE SANCTIS, *Un viaggio elettorale, seguito da discorsi biografici, dal taccuino parlamentare e da scritti politici vari*, a cura di N. Cortese, Torino, Einaudi, 1968, pp. 491-92.

[10] G. VAPEREAU, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette et C., 1858, p. 667; F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 203.

Napoli, dove il critico venne tumulato dietro suo stesso desiderio, e che reca la data del 18 marzo[11].

L'ipotesi relativa all'anno 1811, che privilegia la data del 5 marzo, è stata invece mutuata nella corrispondente voce del «Dizionario Biografico degli Italiani». Come ha precisato l'estensore, Giuseppe Monsagrati, la data del 18 marzo 1809, ricavata dalla lapide sepolcrale sopra segnalata, «è stata successivamente corretta dal Brangi sulla base del registro dei battezzati della parrocchia di S. Liborio alla Carità»[12].

Le contraddittorie indicazioni fin qui evidenziate, unitamente ai rilievi mossi su alcuni dati pubblicati da Ernesto Brangi[13], impongono un definitivo chiarimento, quale solo può scaturire dalle risultanze dello stato civile, introdotto nel decennio francese, con registrazioni che nell'Italia meridionale decorrono in genere dal 1809.

Proprio in quell'anno, e segnatamente il 21 ottobre, viene a formarsi il contesto familiare di Fiorentino, con il matrimonio fra i suoi genitori: da una parte lo sposo Giacomo, figlio di Marcellino e Marianna Palma, un benestante di ventinove anni che abitava in Largo Mercatello (l'odierna Piazza Dante), nel quartiere dell'Avvocata; dall'altra la sposa, la ventiduenne Elisabetta Durelli, figlia di Emiddio e Angela Ferrari, che invece risiedeva nella strada del Formale, a Montecalvario, dove i coniugi sarebbero andati a vivere[14].

La collocazione nell'autunno del 1809 dell'osservata unione già potrebbe rendere opaca la prima ipotesi. Che in effetti non trova ratifica, al pari – lo si anticipa – delle altre proposte, in un dirimente e di molto successivo documento presente nei

---

[11] Alcuni riportano il «18 maggio»: A. OTTOLINI, *Pier Angelo Fiorentino*, op. cit., p. 294; A. MANZI, *Fiorentino, Pier Angelo*, in «Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», vol. XV, rist. an., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1949, p. 428. Secondo G. DORIA, *Mondo vecchio e nuovo mondo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, p. 138 sarebbe «13 maggio». Propende infine per il 1809, ma senza ulteriori precisazioni, l'ed. it. di A. DUMAS, *Il Conte di Montecristo*, op. cit., p. XV, nota 8.

[12] G. MONSAGRATI, *Fiorentino, Pier Angelo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 48, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 157-60, che, per la revisione della data di nascita, fa riferimento alla «seconda edizione napoletana», curata da E. Brangi (alias Democritus), di P. A. FIORENTINO, *Fisiologia dell'avvocato*, Napoli, Vita Giudiziaria, 1925.

[13] G. DORIA, *Mondo vecchio e nuovo mondo*, op. cit., p. 135, nota 1, ha segnalato che i dati di Brangi non vanno ritenuti «sempre sicuri».

[14] ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI, «Stato civile napoleonico (Quartieri di Napoli)», «Distretto I» (Montecalvario), Reg. degli atti di matrimonio (1809), f. 65*r*, n° 130, atto del 21 ottobre 1809.

registri delle nascite dello stesso distretto di Montecalvario. Il riferimento va proprio all'atto di nascita di Fiorentino, del quale giova riportare di seguito, e per la prima volta, il brano saliente:

Oggi che sono li trentuno del mese di Marzo del presente anno mille ottocento undici, ad ore dieciotto Avanti di noi Uffiziale dello Stato Civile è comparso il Signor Giacomo Fiorentino, di anni ventinove, Benestante […] ed ha presentato un Bambino di sesso maschile, nato ad ore quattro di Italia del giorno trenta del mese di Marzo corrente anno, procreato in costanza del suo legi(t)timo matrimonio con la Signora Elisabetta Durelli - ed essendosene fatta, e sottoscritta la formale dichiarazione in nostra presenza, e de' testimoni […] si sono imposti al Bambino i seguenti nomi Pietro Angelo Marcellino Francesco Paolo Giacomo[15].

Con buona pace dei misteri che aleggerebbero sulla composizione del *Conte di Montecristo*, la data di nascita di Pier Angelo Fiorentino o, se si preferisce, di *Pietro Angelo Marcellino Francesco Paolo Giacomo* Fiorentino, va d'ora in poi fissata al 30 marzo 1811.

Lorenzo Arnone Sipari

[15] Ivi, Reg. degli atti delle nascite e delle adozioni (1811), f. 145*v*, n° 289, atto del 31 marzo 1811.

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

L'occhiolino dell'Ariosto

Al caro ricordo del Professor José Guidi

«Quale altra poesia si è aggirata così disinvolta in un assoluto e perfetto spazio da gioco quanto quella dell'Ariosto?»[1], chiedeva Huizinga, rilevando lo "spirito ludico" del poeta.

La "disinvoltura" - o libertà e spontaneità[2] - ariostesca ci accompagna lungo la lettura del poema, toccando anche tematiche serie e personaggi interdetti. Ed è ciò che si vuole esporre in queste pagine, soffermandosi sul sorriso disinvolto del poeta riguardo allo spirito cavalleresco, al tema dell'amore coniugale e alla sfera religiosa nel *Furioso*.

Il primo punto riguarda il famoso duello tra Ferraù e Rinaldo. Angelica fugge dai due spasimanti rivali che la inseguono insieme, rimandando il loro duello a dopo la cattura della fuggitiva[3]:

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui

---

[1] J. HUIZINGA, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 1949, p. 224.

[2] «*Heeft ooit de poëzie zich zoo ongedwongen in een volstrekte speelruimte bewongen als die van Ariosto?*»: J. HUIZINGA, *Homo Ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der Cultuur*, Amsterdam, Athenaeum Boekhandel Canon, 2008, p. 212.

[3] Questo episodio ha interessato molti studiosi ed è stato interpretato in vari modi. Per Italo Calvino, «l'essere di fé diversi non significa molto di più, nel *Furioso*, che il diverso colore dei pezzi in una scacchiera» (*Presentazione* dell'edizione del poema a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992, p. XLIII). Marina Beer rivede nell'immagine dei due cavalieri sullo stesso cavallo il sigillo dei Templari (in *Romanzi di cavalleria, il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 113). E Franco Picchio vi coglie un «significato nascosto», al «livello parodico»: partendo dall'osservazione della Beer, egli spinge l'interpretazione fino a considerare che «come i Templari, anche Rinaldo e Ferraù sono corrotti, avidi di guadagno e lambiti da una luce di una sospetta sodomia» (in *Ariosto e Bacco due: apocalisse e nuova religion nel Furioso*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007, pp. 114-15).

per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi. (*O. F.*, I, 19-22)

L'esclamazione del poeta non sembra tanto esprimere la nostalgia per i tempi di cortesia e liberalità cavalleresca (come si poteva intuire, invece, in alcune pagine dell'*Innamorato*) quanto piuttosto una certa ironia di fronte a questa improvvisa e pragmatica solidarietà maschile di fronte a una pulzella recalcitrante e in fuga: una pulzella che i "veri" «cavalieri antiqui» giuravano solennemente di rispettare e difendere da ogni pericolo. Ma quanti di loro lo avrebbero fatto "realmente"? L'ironia riguarderebbe anche, in questo senso, l'immagine idealizzata di tali cavalieri.

Il secondo esempio riguarda l'eroe saraceno Ruggiero, innamorato e ricambiato dalla gelosa Bradamante, che sposerà (non subito, però) dando nascita alla casa d'Este. Ruggiero (già "fidanzato" con Bradamante) scorge un giorno Angelica: nuda, legata a una roccia, sul punto di essere divorata da un'orca. Il prode cavaliere la salva, ovviamente. Solo che, subito dopo, cerca di saltarle addosso, senza chiederle, tra l'altro, un parere al riguardo. Per fortuna, Ruggiero è rallentato dalla sua armatura che egli tenta, frettoloso e impacciato, di togliere:

Del destrier sceso, a pena si ritenne
di salir altri; ma tennel l'arnese:
l'arnese il tenne, che bisognò trarre,
e contra il suo disir messe le sbarre.

Frettoloso, or da questo or da quel canto
confusamente l'arme si levava.
Non gli parve altra volta mai star tanto;
che s'un laccio sciogliea, dui s'annodava. (*O. F.*, X, 114-15)

Angelica, nel frattempo, usa un anello magico che la rende invisibile, sparendo così agli occhi dell'assalitore che «la sua inavvertenza bestemmiava» (*O. F.*, XI, 7) e

Così dicendo, intorno alla fontana
brancolando n'andava come cieco.
Oh quante volte abbracciò l'aria vana,
sperando la donzella abbracciar seco! (*O. F.*, XI, 9).

Malgrado il suo "ruolo encomiastico" nella tessitura del poema, Ruggiero è dipinto come un uomo infedele e persino comico nella sua inconcludente «libidinosa furia» (*O. F.*, XI, 1). È una macchia che il poeta avrebbe potuto risparmiare ai discendenti ducali (oltre che alla povera Angelica, e alla futura moglie Bradamante): e questo episodio sarà, infatti, criticato da Torquato Tasso, secondo il quale Ruggiero non sembra amare veramente Bradamante, che sposerà alla fine del poema[4].

L'Ariosto sembra, invece, avere meno scrupoli sentimentali o forse meno illusioni riguardo all'amore[5]. Va notata, infatti, l'assenza di condanna morale da parte sua: anzi, l'impulsiva bramosia di Ruggiero sembra godere di una complice – anche se ironica – indulgenza maschile. Forse anche per il realismo del poeta e il suo "disincanto"[6]. "Sono uomo, niente di ciò ch'è umano ritengo estraneo a me"[7], sembra dire l'Ariosto:

Qual raggion fia che 'l *buon* Ruggier raffrene,
sí che non voglia ora pigliar diletto
d'Angelica gentil che nuda tiene
nel solitario e commodo boschetto ?
...pazzo è se questa ancor non prezza e stima. (*O. F.*, XI, 2)

---

[4] «Ruggiero è amato più che amante, e Bradamante ama più, che amante [...] Laddove Ruggiero non fa cosa alcuna per guadagnarsi quello di Bradamante, ma quasi pare che la disprezzi, e ne faccia poca stima» (*Delle opere di Torquato Tasso con le controversie sopra la Gerusalemme Liberata*, Venezia, Stefano Monti, 1735, vol. II, p. 292).

[5] «*Ariosto considers love as a phenomenon which receives its impetus from the senses rather than the intellect. Thus, any intellectualized justification which attempts to glorify or sanctify this basically sensual experience suffers from unrealistic and irrational fabrication. It becomes, in effect, a hypocrital concept*» (V. CUCCARO, *The humanism of Ludovico Ariosto, From the "Satire" to the "Furioso"*, Ravenna, Longo Editore, 1981, pp. 175-76).

[6] L. CARETTI, *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 86-87.

[7] Citazione di Terenzio in Christian MOUSSARD, *Le mot d'esprit, et réciproquement*, Besançon, Moi-même, 1996, p. 14.

Il poeta sembra non solo capire ma addirittura condividere l'"apprezzamento" di Ruggiero riguardo alla bella dama: chi non avrebbe approfittato di una bella donna indifesa in un solitario boschetto? Nessuno, nemmeno l'austero Zenocrate, risponde l'Ariosto (*O. F.*, XI, 3). Siamo ben lontani dagli ideali della cavalleria e dell'amore. Un sorriso indulgente che "compromette" il poeta. L'uomo di cui ride l'Ariosto è anche, in fin dei conti, egli stesso.

Si passa, così, dall'ironia - termine che leggiamo molto spesso a proposito dell'Ariosto – all'umorismo «misericordioso»[8]: dal ridere degli altri al ridere di noi stessi. Secondo il filosofo francese André Comte-Sponville, infatti, «l'ironia ride degli altri», mentre «l'umorismo ride di tutto, compreso chi lo fa», «l'ironia è critica, l'umorismo invece è bonaccione; l'ironia disprezza, esclude, condanna, l'umorismo perdona o capisce. L'ironia ferisce, l'umorismo guarisce e libera»[9].

Soffermiamoci, infine, sulla sfera sacra e religiosa. Il primo episodio riunisce due personaggi diametralmente opposti: Rodomonte, sacrilego per eccellenza, infervorato per la vista della bella Isabella, e un monaco che convince la donna a «lasciare il mondo folle,/ e farsi amica a Dio con opre sante» (XXVIII, 99); il sant'uomo viene in soccorso dell'onore di Isabella contro le insidie del pagano, e per questo viene da lui ucciso. Ma, pur avendo tutti i requisiti della santificazione, egli non viene affatto elevato alla Gloria degli altari:

Poi che l'empio pagan molto ha sofferto
con lunga noia quel monaco audace,
e che gli ha detto invan ch'al suo deserto
senza lei può tornar quando gli piace;
e che nuocer si vede a viso aperto,
e che seco non vuol triegua né pace:
la mano al mento con furor gli stese,
e tanto ne pelò, quanto ne prese.

E sì crebbe la furia, che nel collo

[8] «*L'ironie est impitoyable, l'humour est miséricordieux*»: A. COMPTE-SPONVILLE, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, Puf, 1995, p. 282.
[9] A. COMPTE-SPONVILLE, *De l'ironie à l'humour Rire des autres ou de soi?*; cfr. la URL: http://www.lemondedesreligions.fr (pubblicato il 25 giugno 2015).

con man lo stringe a guisa di tanaglia;
e poi ch'una e due volte raggirollo,
da sé per l'aria e verso il mar lo scaglia.
Che n'avenisse, né dico né sollo:
varia fama è di lui, né si raguaglia.
Dice alcun che sì rotto a un sasso resta,
ch 'l piè non si discerne da la testa;

et altri, ch'a cadere andò nel mare,
ch'era più di tre miglia indi lontano,
e che morì per non saper notare,
fatti assai prieghi e orazïoni invano;
altri, ch'un santo lo venne aiutare,
lo trasse al lito con visibil mano.
Di queste, qual si vuol, la vera sia:
di lui non parla più l'istoria mia (*O. F.*, XXIX, 5-7)[10].

Ariosto sembra essere quasi dalla parte di Rodomonte, invece che parteggiare per il sant'uomo, integro ma noioso e petulante. Si noti che colui che "soffre" in questi versi è proprio Rodomonte.

La morte del povero monaco non è descritta in modo tragico, anzi. L'esagerazione e l'inverosimiglianza del "lancio" rendono la scena comica (perché appunto, inverosimile). E il poeta non cerca di "rimediare", offrendo almeno alla propria vittima l'aureola del martirio che le spetta, ma avanza tre ipotesi, altrettanto incerte, sulla sua morte (l'ipotesi del miracolo viene solo per ultima); ciò che prevale è l'indifferenza del poeta per la sorte di colui che chiama «garrulo eremita», persino da morto (XXIX, 8)[11]!

Saliamo, infine, verso le più alte sfere celesti, con l'arcangelo Gabriele. La disinvoltura ariostesca qui è ancora più audace: il nunzio divino, contrariato dalla disubbidienza della Discordia, arrossisce di rabbia e cerca di trovare una soluzione prima di essere visto dall'Onniveggente. Poi, trovando la Discordia, «le man le pose

[10] Il poeta aveva già annunciato, alla fine del canto precedente: «poi ch'invano il monaco interroppe,/ e non poté mai far sí che tacesse,/ e che di pazienza il freno roppo,/ le mani adosso con furor gli messe» (*O. F.*, XVIII, 102).

[11] L'Ariosto non si «beffa della santità bugiarda» come faceva Boccaccio nella novella di Ser Ciappelletto, per esempio (A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1993, p. 401), ma di un vero martire: di un monaco che dà la vita per salvare l'anima (e il corpo) di una donna in pericolo e che viene orrendamente ucciso da un "pagano".

l'angelo nel crine,/ e pugna e calci le diè senza fine» e, colmo del sacrilegio (dell'angelo e del Nostro), «indi le roppe un manico di croce/ per la testa, per dosso e per le braccia» (XXVII, 38). Versi non "politicamente corretti", ma realistici, in un'epoca che poteva anche essere spregiudicata e relativamente libera.

«Ciò che è buffo non è il reale, ma ciò che si dice a proposito. Non il suo senso ma la sua interpretazione – o il suo nonsenso»[12], ha affermato sempre Compte-Sponville. Nei diversi passi citati scorgiamo il sorriso dell'Ariosto. Anzi, l'occhiolino che egli fa a noi lettori. Fare l'occhiolino sottintende, infatti, complicità, intesa e connivenza. Sorridere, invece, si può anche fra sé e sé.

L'umorismo dell'Ariosto (nei brani citati) è umorismo "indulgente" e bonario; e il poeta è pronto a scherzare su tutto (o quasi): su eroi, innamorati, eremiti, capostipiti ducali e persino sull'arcangelo Michele. Ma c'è una cosa con la quale il poeta non scherza mai: la crudeltà. A questo proposito, José Guidi ha rilevato che l'Ariosto stabilisce un catalogo dei peccati capitali in cui la crudeltà sostituisce la lussuria[13], osservazione che ci dà una chiave di lettura molto interessante del poema.

Rilevare il sorriso ariostesco non deve farci dimenticare, infine, le pagine di profondo pathos che ci sono nel poema, in particolare di fronte alla morte, alla sofferenza e alle stragi di guerra, pagine in cui riecheggia la sentenza del più grande umanista del Cinquecento, Erasmo: che l'uomo è nato non per la guerra, ma per la pace e l'amicizia[14].

Inès Labib

---

[12] A. COMPTE-SPONVILLE, *Humour*, in «Philosophie Magazine»; cfr. la URL : http://www.philomag.com (pubblicato il 2.10.2013).

[13] J. GUIDI, *Imagination, Maîtresse de vérité: l'épisode lunaire du Roland Furieux*, in *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, C.I.R.R.I, 1991, p. 58.

[14] Y. CHARLIER, *Erasme et l'amitié, d'après sa correspondance*, Paris, Les belles lettres, 1977, p. 40.

Aporie, smottamenti, voragini nella versificazione di Giacomo Leopardi: la modalità della vertigine

*L'incipit dell'*Infinito*: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle»*

L'infinito inizia con l'infinito, dall'infinito, e nell'infinito. S*empre*. Attacco senza tempo con avverbio infinito di tempo. *Sempre*. L'avverbio apre da subito da una voragine immensa, e in primo luogo dalla voragine degli affetti, della meccanica delle emozioni e del ricordo, ma ancora di più sulla magia o malìa del tempo, sul mistero del tempo: il *colle* è amato da *sempre*, è stato al poeta *sempre* caro. In realtà, Leopardi non dice *mi è stato* ma *mi fu*, e cioè nel passato, nel passato remoto, il colle è eternamente, *ab aeterno*, caro (ma solo nel passato remoto e senza riferimento al presente); e solo nel passaggio dolentissimo dall'attimo passato (*mi fu*, lo vedremo, è funebre e irrimediabilmente passato, e cioè passato per sempre, come ogni attimo alle nostre spalle: ogni attimo alle nostre spalle precipita in notte eterna e irrimediabile, dunque in un'eternità passata, è perduto per sempre)[1]. Il primo grande momento di stupefazione nell'*Infinito* risiede in una spoglia formula discorsiva - «Sempre caro» - che proviene dal linguaggio colloquiale, dall'uso del parlato, e che, in questo attacco, assume, immediatamente, un valore di vertigine. *Sempre caro* precipita subito tutto nell'abisso del tempo e nel segreto dell'anima, del ricordare, del come ci leghiamo alle cose, del perché le amiamo, del perché possiamo perdere addirittura la traccia di un affetto, e ritenere un colle *sempre caro*. Quando è nato questo affetto, che qui pare creato ma non generato (*sempre caro*)? Più semplicemente, senza andare a cercare ragioni lontane, in noi le cose si infinitano, il tempo trascorso si dilata, e cioè, nella vita, il senso della perdita aumenta presto all'infinito, il passato è di per sé notte eterna e perpetua per tutti i nostri attimi e cari affetti e teneri sensi. È già naufragio e

[1] G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 9 aprile 1827, 4278-79. Come scelta editoriale degli autori, le citazioni tratte dalle opere di Giacomo Leopardi e di altri grandi poeti della letteratura italiana verranno messe in nota solo con il titolo e l'indicazione della data o del numero, essendo facile oggi ritrovarle immediatamente su Internet.

mare. All'inizio di questo componimento, siamo già in aperto mare. Anzi, già nel *sempre* si odono i sovrumani silenzi, la profondissima quiete, lo stormir del vento, il sibilare sussurrare e soffiare, in breve quelle che in una pagina della *Storia del genere umano* Leopardi chiama le apparenze dell'infinito, espedienti, trucchi naturali, trovati, escogitati, da Giove per dare agli umani infelici la suggestione, se non la speranza o consolazione, dell'infinito (*in primis*, il mare, ma soprattutto il vento, l'ondeggiamento delle cime degli alberi, che addirittura nell'*Infinito*, ma questo elude dal nostro compito, apre alla gloria e allo smarrimento delle selve e delle immagini cosiddette «perplesse»). Se il mare e il vento apparterranno alle apparenze dell'infinito, il sempre caro sta *ab origine* e appartiene alla virtù immaginifica dell'infanzia. In un famoso pensiero dello *Zibaldone* Leopardi scrive che ogni sensazione presente, ogni sentimento o commozione presente, è sempre ricordanza, ripetizione, è sempre un risuonare, richiama idee, immagini, credenze della nostra fanciullezza; e per questo è anche, immancabilmente, lutto e perdita[2].

Fin da subito abbiamo la percezione di trovarci di fronte a un ricordo, o meglio, a qualcosa di antico: la visione del colle è qualcosa di antico: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle» (*cara*, due volte, sarà detta solo la luna, *cara luna*, come se niente fosse, nel *Dialogo del mondo e della terra* delle *Operette morali*). *Caro colle.* Un'immane perdita, il ricordare di per sé è cerimonia di perdita, ma è insieme, anche, reminiscenza. I nostri affetti, ci insegna Leopardi, si perdono nelle notti dei tempi, nel nostro animo esistono tracce che sono precedenti ai noi stessi di ora, e in questi noi si conservano o meglio vagano come naufraghi; i ricordi stanno nel naufragio del passato, abitano il nulla e non la cronologia (il rievocarli produce inevitabilmente collassamenti). Il «sempre caro» che annuncia «il colle» di fine verso riguarda qualche avventura remota, remota e antichissima, come l'attimo appena trascorso, e già eternità.

[2] «Analizzate bene le vostre sensazioni ed immaginazioni più poetiche, quelle che più vi sublimano, vi traggono fuor di voi stesso e del mondo reale; troverete che esse, e il piacer che ne nasce, (almen dopo la fanciullezza), consistono totalmente o principalmente in rimembranza. (21 Mag.)». *Ibidem*.

Chiara, netta, per il lettore, è la percezione che il «sempre caro» allude a una memoria straordinaria e che il colle non appartiene solo a un luogo geografico, fisico, pur abitualmente vissuto: la visione della collina, cioè del «colle», è parte di una reminiscenza e di una perdita. La sensazione affettiva che coglie il poeta di fronte al colle ha una radice antica, lontana, non databile né rintracciabile, come qualcosa che risieda nella notte del proprio passato. Il colle proviene dalla fanciullezza, e questo lo rende enigma assoluto. Fa parte dei ricordi e degli oracoli, allo stesso tempo. Qui si parla delle rimembranze più remote, le rimembranze lontane, anche chiamate; con il sentimento del tempo come mistero, è cosa tutta nostra e interna: l'avverbio *sempre* è legato, certo, all'emozione sconvolgente del passato, alle ere della memoria. Ma questo tipo di ricordi è anche vaticinio. L'infanzia non è un'epoca della vita, è fuori dalla vita: la divisione leopardiana della vita in epoche non comprende, infatti, la fanciullezza, se non come, appunto, età antica e prima della storia: da quell'età proviene la vista del colle, e il colle appartiene alle teogonie dell'infanzia come la luna o un canto nella notte. La fanciullezza è un tempo anteriore all'esperienza della vita e, solo in questa accezione, spensierato: anzi Leopardi, ancora più radicalmente, ritiene i fanciulli e i morti «gli altri»; rispetto agli uomini, i fanciulli e i morti sono gli altri: in quell'alterità è avvenuta la visione del colle, dall'eternità della fanciullezza provengono le memorie e gli affetti più cari, il *sempre caro* è il fuori tempo della fanciullezza (dei fanciulli del *Sabato del villaggio* che, gridando e saltando sulla piazzola in frotta e facendo un lieto rumore, ignorano che si tratta della vigilia della festa, e non della festa, e non possiedono distinzione e scansione tra giorni feriali e festivi e, nella piazzola, corrono infiniti e perenni, liberi dai giorni: il titolo del componimento, *Sabato del villaggio*, l'intero componimento, tutta la preparazione del villaggio, non li sfiora neppure).

Il *sempre* sancisce l'irriducibilità delle emozioni alla cronaca del ricordo e lo sprofondamento continuo degli affetti nelle tenebre. Nel ricordo, il canticchiare vicino alla finestra di Silvia è *perpetuo canto*, così come eterno è il non più prepararsi alle feste dell'altra sparente, e cioè Nerina («sparenti» le chiamava De Sanctis con

aggettivo agghiacciante). Trasfigurazione, e partecipazione, qui, alla cosmologia e all'astrologia fantastiche dell'infanzia, o meglio alla misura di "io" infiniti («Sempre caro *mi* fu»), con il sentimento di aver partecipato a un'esperienza di cui si è persa la radice dell'emozione. Dante, a proposito delle sensazioni radicali, giustamente evoca l'esperienza dei sogni, quando di un sogno fatto, al risveglio, ci rimane l'emozione del sogno, ma non più la materia del sogno stesso[3].

L'eternità dell'emozione del colle leopardiano è caratterizzata da un'allarmante prima aporia o voragine linguistica: il tempo verbale del passato remoto – quel «mi fu» -, che viene usato per indicare avvenimenti considerati compiuti definitivamente nel passato, dunque lontani e senza più rapporti col presente. Suona solennemente funesto e solennemente passato questo «mi fu»; o, meglio, fa slittare l'eternità del «sempre» in un'eternità remota, finita, che ha un valore emozionale incalcolabile sul presente. Così, come nel «mi fu» sentiamo un elemento già musicalmente funebre, chiuso e legato intorno all'essere della morte, col sintagma «sempre caro mi fu» (privo ancora della parte nominale) si crea qualcosa di stridente nell'orecchio del lettore, una dissonanza tra il tempo verbale così inesorabile, maestoso, e la scelta di calarsi all'interno di un linguaggio cosiddetto domestico, che è tipico del verseggiare e del periodare leopardiano, senza la rassicurazione di una forma tradizionale su cui mai più sarà costruito il viaggio verso il naufragio. Nel *sempre* e nel *fu* convivono risonanza e perdita (il perduto per sempre, il mai più, la consapevolezza che la perdita è per sempre e che ogni caro affetto si lega al mai più). Speranze, gloria, amori, progetti, sogni sono i più vili degli inganni: l'unica cosa che si salva è il ricordo, la magia della memoria; meglio e più drammaticamente, più inesorabilmente, l'unica cosa che si salva, che ci salva, per quanto possa apparire assurdo, è il tempo.

Il pronome *mi* dichiara questa avventura dell'insondabilità dell'io come interna esperienza, in noi, dell'effetto delle cose, degli affetti, come cosa arcana e stupenda. Ogni visione risiede nella rimembranza, e la visione del colle riguarda il profondo del

[3] «Qual è colui che sognando vede,/ che dopo 'l sogno la passione impressa/ rimane, e l'altro a la mente non riede,/ cotal son io, ché quasi tutta cessa/ mia visione, e ancor mi distilla/ nel core il dolce che nacque da essa»: *Paradiso*, XXXIII, vv. 58-63.

cor, i palpiti (nel volgere di pochi versi ne avremo riprova nello spavento cardiaco già solo prodotto dall'apnea degli *enjambements*): questa la risonanza; nelle emozioni sono la risonanza, di cui parla spesso Leopardi, e lo stato di *souffrance* dolce del ricordare così come del mirare e del naufragare che condurrà allo scioglimento, allo slegamento dell'io, del *mi* iniziale, nel *m*'è dolce, con perdita della vocale superba ed eretta, pronunciabile per certezze e sicurezze, e su cui si regge, appunto, l'io di identità anche solo per sostegno presuntuoso. Il *mi* scintillerà per tutto il componimento, come lucciola, dal *mi*rando a inter*mi*nati a sovru*ma*n*i* a *mi* fingo e *mi* sovvien fino al finale *m'*è dolce, dove si scioglie e libera, si scinde e perde, viene travolto, dopo essere rotolato, sottosopra e capovolto (*im*mensità) - a testa in giù, come direbbe Baudelaire - a corpo morto verso i reami del niente, con la particella divenuta finalmente indistinta e impronunciabile murmure. Tutto avviene nell'io, tutto è cosa nostra, il ricordo è pura sostanza dell'anima che tra pathos e desiderio crea la distanza del tempo, perché per il resto, come ricorderà in un appunto dello *Zibaldone* del 14 dicembre 1826, il tempo non è nulla, è una parola. Il *mi fu* contiene dolorosamente nel passato l'eternità e l'irrimediabilità della perdita e i tanti "io" nostri che hanno vissuto e sono stati seduti sul colle, anche i nostri leggendo questa poesia, e che non torneranno mai più, passati per sempre. Pare niente, ma la catastrofe è infinita, indicibile il perduto, e in ogni stato d'affetto c'è pure quello che Leopardi chiamerà il «van desio del passato» che opera, ancor tristo: incontenibile è l'emozione di dire «io fui» e il sapere che tutte le nostre avventure, emozioni, affezioni sono senza rimedio, che ogni cosa è passata, finita, non è più, non sarà più, svanita per sempre, e nulla la perdita stessa.

Solo nel sillabare dei versi, nella tachicardia degli *enjambements* (ma tutto il verseggiare del Leopardi maggiore riproduce la meccanica di scompensi cardiaci) e nella cerimonia della ricordanza, la notte del passato diviene notte stellata, fulgida di stelle, scintillante di stelle, secondo il modello di Werther, che aveva insegnato a guardare le stelle dell'Orsa Maggiore e il cielo per l'ultima volta, come apoteosi e trionfo, dopo di che si può morire.

Ovviamente siamo appena al principio dell'inverarsi della vertigine e, anche se non ci estenderemo oltre il primo verso in questo discorrere, in quanto attraversatori, come tutti, di questo *Infinito*, già sappiamo cosa si estenderà oltre il primo verso, al di là della prima virgola e dello strapiombo che c'era, a cominciare dal fatto che, come accade in tutta la grande poesia leopardiana, il futuro del verso stesso, ciò che arriverà dopo una parola, non lo sa neppure il poeta, non è mai prevedibile. Una delle caratteristiche di Leopardi, infatti, è che la poesia si costituisce davanti a noi, si genera in presa diretta, ed è irreversibile e irrimediabile. Non a caso, quando aggiungerà nell'incipit del secondo verso dell'*Infinito*, «e questa siepe», comprendiamo come questa siepe non fosse ipotizzabile guardando al tempo verbale e alla formulazione immediatamente precedente, e al precipizio dopo la virgola che ha fatto da ormeggio: se guardiamo la misurazione del primo verso e del componimento, «sempre caro mi fu quest'ermo colle, e questa siepe», ci accorgiamo subito dello straordinario, sconcertante, errore sintattico e di concordanza, seconda gravissima aporia e discontinuità, con la presenza di un verbo e un aggettivo al singolare per due soggetti uniti dalla congiunzione "e". Se Leopardi avesse previsto o meglio saputo l'orizzonte dei suoi versi, ma evidentemente la siepe esclude anche a lui l'orizzonte dei propri versi, avrebbe cominciato da subito col plurale, dunque con un: «Sempre cari mi furono quest'ermo colle e questa siepe» (o peggio ancora, e non avendo bisogno di aggrapparsi alla virgola, con un: "Sempre cari mi sono stati quest'ermo colle e questa siepe"). Per nostra fortuna non così è stato: semplicemente la siepe non era prevista, il che pone la lettura dell'incipit dell'*Infinito* nell'attimo presente, dove ogni termine si manifesta nell'*hic et nunc* della mano che scrive, della parola che detta. La poesia sta accadendo, succedendo sotto i nostri occhi. Una poesia dedicata all'infinito è sospesa, si registra nell'infinito del presente, dell'attimo, dell'immediato, nella scaturigine dell'immediato, a cui precede e segue eternità. Proprio per questa impossibilità di prevedere le parole, Leopardi non è potuto restare, non ha potuto dimorare, nella tradizione metrica, nella quiete e certezza o costrizione delle forme, neppure in quella, pur così cara, del madrigale, cara forma, resa

vagabondaggio poetico, modello esemplare di erranza e di desideri a perdita d'occhio da Torquato Tasso, unico maestro di tali attraversate, di un poetare senza catene, come quando si va per deserto. Leopardi lascia l'insulsa guida delle griglie e dell'armonia prestabilita, a parte, poi, che nella sua storia poetica anche le forme metriche devono soccombere: i ritorni, le rime, le strofe, la stessa lineatura delle parole, la poesia stessa saranno solo ricordi e illusioni, anch'essi caro immaginar, della prima giovinezza. L'avvenire poetico, e la perlustrazione del proprio animo, è caos, disordine e smarrimento emozionale. Forse è questo il primo caso, nella storia della letteratura, dove una poesia si va formando davanti ai nostri occhi; è in contemporanea, e in diretta, motivo di stupefazione per il poeta stesso come per i lettori, di modo che questi ultimi si trovano nello stesso attimo di Leopardi. Per cui quando scrive «Sempre», o arriva il turno di «mi fu», siamo nel momento in cui li sta scrivendo, e non sappiamo cosa ci sarà al di là di quelli. Il testo procede a tentoni, al buio, sonda l'oscurità, non è prevedibile in cosa ci si imbatterà, un passo dietro l'altro: i pronomi dimostrativi, *quest'*ermo colle e poi, ma infinitamente più in là, *questa* siepe, hanno valenza di spuntoni di roccia, appigli, sporgenze a cui reggersi e che basterà niente per perdere, fungono da salvagente, come, nel caso del primo verso dell'*Infinito*, abbiamo visto, anche la virgola è cima o gomena.

In Leopardi sono innumerevoli le modalità grammaticali che fungono da corrimano, ringhiera, cordame, presa, maniglia (nelle *Ricordanze*, se non ci fosse il pronome personale a cui avvinghiarsi a ogni passo, sarebbe un disastro immane, una deflagrazione di dolore e urla e ululati nella notte dei ricordi, insostenibile), perché da ogni lato il tempo si immensa, da ogni lato si aprono voragini, ci si affaccia su infiniti scoramenti; da qui un passo dietro l'altro, poggiando il piede in acrobazia, e, inevitabile, a ogni passo, uno sbilanciamento e contorcimento, una certa scompostezza sintattica, per non precipitare e cadere, per mantenere l'equilibrio; e da qui l'urgenza, l'imprescindibile necessità, di sedere, di stare seduto, *sedendo* (altro termine insondabile, ma anche questo esula dal compito che ci siamo dati in queste pagine). È chiaro che ci troviamo su passi che conducono al nulla eterno, e, in verità,

si è inciampati fin da subito in consistenti reperti del sonetto foscoliano *Alla Sera* («sì *cara* vieni – *sempre* scendi invocata»), da far subito temere precipizi e prossimità con notti e quieti immense, anche se mai avremmo creduto tanto abisso.

Riconsideriamo il verso per intero: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle». È ora il momento di capire perché il colle è ermo, e cosa questo significhi, perché un tale luogo di elezione, e cioè un posto solitario, deserto, da eremita. Nella nostra tradizione letteraria, il luogo eletto per le solitarie fantasticherie e le solitarie disperazioni è da sempre la «stanzetta», o «cameretta», secondo una lezione già dettata da Dante nella *Vita nova*; il quale la intende come spazio onirico e d'avvento di meravigliose e dolcissime visioni (di Beatrice)[4], o come rifugio in cui proteggersi dai dolori del mondo: «là ov'io potea lamentarmi sanza essere udito» e addormentarmi «come un pargoletto battuto lacrimando»[5]. Una lezione poi celebrata anche, e naturalmente, da Petrarca nel *Canzoniere*, con l'onore di un sonetto dedicato (234), perché luogo di conforto e serenità (il fatto che non soccorra più al momento a tal funzione, non le toglie, anzi ribadisce, il ruolo): «O cameretta che già fosti un porto/ a le gravi tempeste mie diürne,/ fonte se' or di lagrime nocturne,/ che 'l dí celate per vergogna porto»[6]. In Leopardi, invece, la memoria della propria stanzetta, che aveva concesso ai poeti precedenti di potersi buttare a terra, urlare, contorcersi dalla scontentezza, misurare il proprio desiderio di mortale felicità, è abbandonata, fatta a pezzi, probabilmente anche perché la sua stanzetta, che già condivideva con il fratello Carlo, era stata posta sotto l'attenta osservazione e la vigilanza del padre e della madre.

Dopo il tentativo fallito di fuga del luglio 1819, avvenuto praticamente pochi mesi prima della stesura dell'*Infinito*, per ragioni di moralità e ottusità famigliari, le modalità di controllo del padre e della madre sul figlio sono tali da richiedere di non

---

[4] D. ALIGHIERI, *Vita nova e Rime*: «[…] e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puòsimi a pensare di questa cortesissima. E pensando di lei mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione […]».
[5] *Ibidem.*
[6] F. PETRARCA, *Il Canzoniere*, sonetto n. 234.

chiudere la porta della stanza; e, soprattutto, secondo il volere dei genitori, gli addolorati fratelli Carlo e Paolina prendono a spiarlo, lo tengono d'occhio, come ricorderà Carlo, aggiungendo che Giacomo era sempre di «umor nero e taciturnità sospetta». «Maledetta casa» viene chiamata da Leopardi in una lettera al Giordani del 21 giugno 1819, e l'anno seguente, nel 1820, Monaldo traccia in questo senso in proposito una lettera capolavoro di acutezza, degna di tanto figlio, in primo luogo attribuendo la perdita, l'allontanamento dei figli Giacomo ma anche Carlo, ovviamente dietro al maggiore e amico dell'anima, alla venuta del Giordani (spirito pericoloso, inquieto, chiacchierone).

La presenza di Giordani a Recanati ha segnato un'epoca. «Fino all'arrivo di Giordani» – scrive Monaldo a Pietro Brighenti - «mai, letteralmente mai, erano stati un'ora fuori dall'occhio mio e della madre». Giordani li ha rovinati, traviati, «aborriscono» – chiude sconsolato la lettera – «la casa paterna, perché in essa si considerano estranei, e forse abborriscono me che con cuore troppo pieno d'amore per tutti, sono dipinto nella loro immaginazione corrotta come un tiranno inesorabile» (in realtà, sappiamo che il problema non è quello di raffigurarlo come un tiranno, ma di saperlo un tiranno buono). *Extra Recinetum nulla salus* ('Fuori da Recanati nessuna salvezza') non si stanca di ripetere il padre al figlio prediletto. *Extra Recinetum nulla salus*.

L'occasione di solitudine con se stesso viene cercata dal giovane Leopardi fuori dalle mura domestiche, verso «il colle», che è certo un approdo da eremita, ma al momento è soprattutto un luogo di allontanamento, ed è questo, in fondo, l'aspetto più importante. L'allontanamento era iniziato dall'epopea del Giordani o ancora prima, diremmo già in realtà all'interno delle mura domestiche e addirittura della biblioteca, del regno del padre. Lo zio Antici, già all'altezza del '18, in una lettera al nipote del 30 dicembre aveva dimostrato grande perspicacia: «Deponete» – gli aveva scritto «per sempre quel volto tetro; alzate quella testa incurvata, aprite quella bocca tenacemente chiusa tutte le volte che state in compagnia dei vostri, o che in compagnia di altri non si parla di letteratura». Monaldo è da tempo che si ritrova un

figlio «ostinato nel più profondo silenzio». L'allontanamento è iniziato presto; già all'interno della biblioteca paterna, Leopardi si era isolato e ne aveva fatto un primo deserto, un inferno, una «pazzia» del sapere, quando sempre più i libri più amati non erano quelli delle biblioteche dismesse ecclesiastiche e conventuali, ma quelli proibiti acquistati da bancarellari e ambulanti (Montesquieu, Voltaire, Rousseau). Già qui un processo di evasione e sovversivo, tanto più subdolo quando ottiene la dispensa ecclesiastica per la lettura incondizionata dei libri proibiti, con la scusa di «conoscer meglio» il nemico, e cioè, in realtà, per distruggere l'amico che ha interceduto per la dispensa e cioè il padre stesso. C'è una biblioteca interna, a parte, già separata dal padre nella disposizione affettiva, simulata, con cui vengono consultati e letti e riposti nell'«armadietto dei veleni», come viene in maniera fin troppo appropriata definita la sezione, certi volumi; una biblioteca che si installa in terre di confine, arse, terre di nessuno, fuori dalla giurisdizione familiare, terreni di ripensamento, di congiure e tradimento dell'ordine, di ogni ordine. Sovversione simulata poi, con lo stare innocuamente seduto, sotto gli occhi del padre, sul banco. Eretico e apostata nelle stanze del padre. Il quale più volte comincia a lamentare con dolore e sospetto lo «studiare tutto solo» di Giacomo.

Il primo romitaggio è avvenuto così tra i libri, come distacco e separazione dalle idee dei genitori, primo sprofondamento nelle tenebre. La famiglia Leopardi nutre il tradimento in casa. Lasciare la casa paterna e la biblioteca e, sempre più con gli anni, cercare di escludersi dalla schiera dei pedanti di cui la biblioteca è stata culla (li salverà, quegli anni, solo come epoca mitica di erudizione, dal naufragio che sta per travolgere tutte queste convenzioni, consegnando e affidando interamente il proprio blocco di carte e appunti e scartafacci di imprese puerili nelle mani di Louis De Sinner). Ed ora, qui nell'infinito in fuga, l'attacco dell'infinito verso l'ermo colle è già immensa lontananza dalla casa e dalla biblioteca (ricordiamo che ha appena sognato il rogo della biblioteca paterna) e certamente dalla famiglia: l'ermo colle è un luogo di fuga e di disubbidienza.

Nell'ermo colle, nella valenza del termine eremo per eremita, non è più contemplata la cella dello studioso; si tratta, in vista dell'estremo sconfinamento, di un eremo più vasto e desolato dell'Asia e dell'Oceàno: significativamente, questa grande stagione poetica ha avuto inizio con la cecità, che lo ha distaccato dall'erudizione, separato dalla biblioteca e dal porto sicuro, antro protetto, della biblioteca, per gettarlo nel buio. Nell'*Infinito* viene delineata la separazione definitiva, irrimediabile e orgogliosa del giovanissimo Leopardi dai conforti e dalle certezze rappresentati dall'abitato, dalla casa, dalla propria famiglia, dal borgo natio, e, in un senso più ampio, dalle rassicurazioni del mondo; è un volgere le spalle a tutte le convenzioni: l'«ermo colle», cioè il deserto, solitario colle, diventa la prima tappa di quel naufragio annunciato alla fine del componimento, ed è un territorio dal quale non tornerà mai più. Il colle è luogo di fuga probabilmente già nelle disperazioni dell'infanzia.

La crisi prodotta dalla mancata evasione, fuga (ah! gli occhi *fuggitivi* di Silvia a questa altezza mettono paura, perché troppi giovani infelici e prigionieri), conduce alla deflagrazione della biblioteca, della casa, delle stanze, di Recanati tutta. «Voglio piuttosto essere infelice che piccolo», aveva scritto alla vigilia della fuga da casa, poi sventata e fallita, in una lettera che il fratello avrebbe dovuto consegnare al padre all'alba dopo il misfatto e che invece né allora né mai venne recapitata al destinatario, anche dopo che tutto sembrò tornare a posto, a causa del contenuto terribile per la famiglia, e anzi venne resa pubblica da Carlo solo nel 1878, cioè dopo la morte di Monaldo: troppo dolorosa, troppo insostenibile per il pover'uomo, che per fortuna non la lesse mai, soprattutto per la condanna dinastica, per il disprezzo di stirpe e pianta e radice genealogica, con il desiderio di estirparsi dall'intera casata Leopardi-Antici, compreso, e *in primis*, il padre, e assieme a lui la schiera di mediocrità del parentame: «Non mi sono mai creduto fatto per vivere e morire come i miei antenati»[7], vi era scritto senza pietà. Pochi mesi prima Monaldo aveva accolto con

[7] G. LEOPARDI, *Zibaldone*: «La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguí si può dire dentro un anno, cioè nel 1819, privato dell'uso della vista e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai piú tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a

una risata la richiesta di Giacomo di partire, di Giacomo e Carlo, i due fratelli e amici dell'anima; Leopardi scrive al Giordani che il padre li ha trattati da ignoranti, da "pazzarelli", da scellerati, derisi tranquillamente come fanciulli. E, proprio quando sta per avvenire la fuga dal forzato isolamento recanatese, il padre annota con sgomento che il figlio si ostina a rimanere in un profondo silenzio. Dunque, la rottura dal grembo familiare, che è anche distacco da una tradizione e dalla rassicurazione della casa, conduce verso il deserto colle, ne è in fondo un corollario necessario: «le genti», scriverà in un appunto del '20, «per la città dai loro letti, nelle lor case in mezzo al silenzio della notte, si risvegliavano e udivano con ispavento per le strade il suo orribil pianto». Dunque nell'«ermo colle» c'è anche, e in primo luogo, il rifiuto del nido famigliare, della casa paterna, della biblioteca: in questa contrapposizione, il colle è lo spazio mentale dove coltivare un pensiero selvaggio, da eremita, che si fa covo, tana, grotta, per diventare probabilmente selva, come ci rivela il successivo, e predittivo, «stormir tra queste piante». È uno sprofondamento nelle tenebre, innescato dalla cecità che lo aveva, sempre in quel 1819, per la prima volta separato dai libri, dai legni rassicuranti della biblioteca e dall'erudizione.

L'ermo colle sancisce e indica una condizione e scelta di solitudine come pratica di pensiero, di fedeltà alle leggi inesorabili della conoscenza; l'abitudine all'*absence*, già messa in atto nella stessa casa paterna, qui acquista, di geografia, una prima mappatura emblematica e personale. Pur stando in famiglia, Leopardi si assenta, e anzi il vizio dell'*absence*, anche in mezzo alle conversazioni e agli amici, diviene sempre più necessità. C'è la tendenza in Leopardi, in virtù del sortilegio del tempo, a infinitizzare ogni immediato, e qui addirittura l'orizzonte è un dovere spaventoso. «La mia vita», scriverà al Viesseux in data 4 marzo 1826, «prima per necessità di circostanze e contro mia voglia, poi per inclinazione nata dall'abito convertito in natura e divenuto indelebile, è stata sempre, ed è, e sarà perpetuamente solitaria». Ciò che colpisce qui è, in primo luogo, ancora, quel *è stata sempre* (perché

---

riflettere profondamente sopra le cose (in questi pensieri ho scritto in un anno il doppio quasi di quello che avea scritto in un anno e mezzo, e sopra materie appartenenti sopra tutto alla nostra natura, a differenza dei pensieri passati, quasi tutti di letteratura), a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo in luogo di conoscerla».

sempre?), questo collegarsi agli universali, agli assoluti, e il tono eroico, di una vastità ed eternità paurose, frutto della consapevolezza e abito del nulla, abitudine prima e poi dovere di non portare nel proprio essere alcuna amnesia, come se non si fosse mai mosso da quello stare seduto sull'ermo colle, mai più spostatosi da lì. Forse Monaldo, in assoluto, aveva ragione, *extra Recinetum nulla salus*, ma in altro senso: fuori dall'ingannevole e suadente conforto e vigliaccheria della casa e della famiglia ci sono il deserto e la conoscenza della realtà senza i conforti della religione, una convivenza, anche in mezzo alle conversazioni e agli amici, con la distruzione e l'annullamento. La frequentazione dell'*ermo* colle serve anche per non addomesticarsi; sarà uno dei suoi tormenti: il rifugiarsi nella famiglia, la tentazione di Recanati per andare a morirci, di arrendersi a tornare a casa con il motivo della consolazione che danno e garantiscono i familiari nelle tempeste dell'esistenza, il calore della casa natale, il conforto dei parenti nelle disgrazie della vita, e il pensiero caldo di tornare in famiglia quando sarà giunto il momento di morire. Ma se è vero che l'epistolario è attraversato fino alla fine da tale proposito, e tentazione, quando giungerà il momento (l'ora tra tutte la più sollecita), nella realtà, ubbidendo al ragazzo che se n'andava verso il colle volgendo ad altra parte, Leopardi andrà a terminare i propri giorni alle pendici di un vulcano, circondato dal mare impietrato della lava, non avendo più fatto ritorno dal naufragio dell'*Infinito*, fedele in primo luogo alla perpetua e splendida solitudine della giovinezza.

Questo allontanamento, questo procedere controcorrente rispetto alla casa, rispetto al borgo, rispetto a tutta la propria civiltà, volgendo le spalle per intraprendere il cammino dell'«ermo colle», anticipa il destino da viandante di Giacomo Leopardi (nel *Passero solitario* si descriverà nell'attimo in cui esce alla campagna verso una remota parte, ancora un luogo deserto, controcorrente, col sole che tramontando gli ferisce gli occhi, mentre tutti i ragazzi del paese stanno nella piazza tra le vie in festa). Con «ermo» è la lingua che parla attraverso Leopardi, e la lingua gli mostra un orizzonte che in quel momento non può intuire, non può definire, ma che si manifesta per la prima volta: in quell'«ermo» non c'è solo l'affezione di un

eterno passato, perché più propriamente si tratta di una prefigurazione, del primo avverarsi di una sorte personale, quella dell'attraversamento e della visitazione dell'esistenza come deserto. Oltre che un luogo solitario, l'«ermo colle» è, così, una scelta di direzione e di destino filosofico; eleggerlo significa congedarsi dalle false rassicurazioni del tetto familiare, letteralmente disertare dalle convenzioni, dalle illusioni rassicuranti della civiltà. Lo struggimento per «l'ermo colle» è un riconoscimento della consapevolezza profonda del niente o del deserto, e di un destino di conoscenza. Tanto che la passeggiata solitaria dell'*Infinito*, verso il colle, e in direzione come detto di una fuga salvifica dalla famiglia e dalla casa, non si fermerà al '19. Continuerà, anzi, e con più forza nelle erme contrade romane, nel deserto dell'Asia, nella peregrinazione spaventosa fino alle pendici del Vesuvio: tutti luoghi in cui Leopardi, secondo una modalità sacrale e mitica, ogni volta si siederà a contemplare il nulla. Non a caso ritroveremo l'espressione «ermo lido», o il suo concetto, anche altrove; pensiamo alle *Nozze per la sorella Paolina*, dove è ripreso, all'interno di un contesto nel quale viene indicato con la prossima unione, l'abbandono, da parte della sorella Paolina, delle illusioni della fanciullezza e dell'immaginazione fantastica nella vita per entrare nella realtà[8]. Il mondo senza più illusioni, fuori dall'eternità della fanciullezza, è un «ermo lido»: la caduta dai sogni dell'infanzia è descritta come caduta nella *polvere* della vita, e cioè come una caduta di bambino, uno scivolone umiliante e rovinoso per terra. Nell'«ermo colle» intravediamo l'«ermo lido» e già si prefigura spaventosamente l'orizzonte del deserto: se *l'erme torri* della canzone all'Italia mantiene un sapore pittoresco, sentimentale e retorico assieme alle mura e agli archi e alle colonne della decadenza storica e politica dell'Italia, *l'ermo colle*, *l'ermo lido*, *l'erma sede* del *Bruto minore*, *l'erma terra* della *Vita solitaria* procedono inesorabilmente per affezione e deserto, svelamento e amicizia del nulla. Solo a consolare alta nel cielo, la luna, in realtà ipostasi della commozione altissima del poeta (non a caso, l'ultimo componimento di

[8] «Poi che del patrio nido/ I silenzi lasciando, e le beate/ Larve e l'antico error, celeste dono,/ Ch'abbella agli occhi tuoi quest'ermo lido,/ Te nella polve della vita e il suono/ Tragge il destin; l'obbrobriosa etate/ Che il duro cielo a noi prescrisse impara,/ Sorella mia, che in gravi/ E luttuosi tempi/ L'infelice famiglia all'infelice Italia accrescerai […]»: G. LEOPARDI, *Nelle nozze della sorella Paolina*, vv. 1-11.

Leopardi riguarderà il tramonto della luna, a sancire la fine dell'avventura, un canto che è epicedio, addio, congedo di Leopardi da se stesso: del suo tramontare e dell'eclissarsi della luce della sua poesia sopra i consolati deserti, come non ci sarà mai più dato di vedere).

Certo, all'altezza del '19 «l'ermo colle» è ancora pieno di dolcezze materne, amniotiche, e il «dolce naufragar» ne è il vessillo finale: ci sarà bisogno di un lungo cammino perché si riveli, diventi «ignea bocca», fumante e minacciosa. Eppure, fin da subito, il sedere davanti alla siepe e sull'ermo colle diventa un'azione visionaria, filosofica, una grande ribellione e una spaventosa prefigurazione del pastore seduto nelle steppe dell'Asia e del poeta stesso, al termine dell'esistenza, seduto alle pendici del vulcano «sterminator Vesevo». Nell'ermo colle già si preannuncia una topografia o geografia terribile: con l'allontanarsi del giovane verso la campagna o volgendo le spalle alla casa verso l'ermo colle, si è messo in moto un meccanismo irreversibile e tremendo, in cui la parabola del figliol prodigo assume il senso di una rivolta, senza ritorno (del 9 dicembre 1826 sarà il passo dello *Zibaldone* – 4229, 4230 - sull'autorità paterna come simbolo di Dio e della provvidenza, rifugio e rassicurante sottomissione a leggi superiori e fiducia in un ordine superiore teologico). Non dimentichiamo che la conclusione dell'*Infinito* è irreversibile, senza ritorno, spazio da cui non si torna indietro, perché è iniziato il naufragio, lontano ormai dall'insulso occhio dei fari, come direbbe Rimbaud, della casa e della patria; con lo stesso impeto si siederà «all'ombra, sovra l'erbe» il pastore errante nelle steppe dell'Asia minore, e così anche la ginestra alle pendici del vulcano (ricorderà Leopardi di aver visto il fiore profumare e consolare le erme contrade della città di Roma, piene di ruderi che testimoniano la distruzione delle vestigia del passato)[9]. Sedere ai piedi del Vesuvio dopo aver toccato i deserti dell'Asia e al ricordo della solitudine provata a Roma tra le rovine testimoni della fine di una civiltà un tempo egemone definisce perfettamente la caduta nella polvere della vita. Si noti qui, ma questo esula dal

[9] «Anco ti vidi/ De' tuoi steli abbellir l'erme contrade/ Che cingon la cittade/ La quale fu donna de' mortali un tempo,/ E del perduto impero/ Par che col grave e taciturno aspetto/ Faccian fede e ricordo al passeggero»: G. LEOPARDI, *La Ginestra o il fiore del deserto*, vv. 8-13.

presente discorso, che il «sedendo» dell'*Infinito* è un altro motivo che segnerà il percorso di Leopardi: l'ermo colle e l'atto radicale di stare a sedere contemplando il nulla è profetizzato nel naufragio finale dell'*Infinito*, e continuerà nel *Passero solitario* («Gli altri augelli contenti, a gara insieme/ Per lo libero ciel fan mille giri,/ Pur festeggiando il lor tempo migliore:/ Tu pensoso in disparte il tutto miri;/ Non compagni, non voli»), proseguendo nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* con la contemplazione del cielo stellato («La mente, ed uno spron quasi mi punge/ Sì che, sedendo, più che mai son lunge/ Da trovar pace o loco»), per infine trovare l'apoteosi nella *Ginestra*, là dove il colle ci si parrà come terribile monte («Sovente in queste rive,/ Che, desolate, a bruno/ Veste il flutto indurato, e par che ondeggi,/ Seggo la notte; […]»).

L'*Infinito*, ovviamente, non si chiude, non c'è un ritorno a riva dal naufragio, la finzione nel pensiero è stata micidiale, conteneva un'intuizione o prova d'esperienza, meglio ancora: un'illuminazione. Con le idee e le immaginazioni non si scherza: alla stessa maniera l'emozione, la commozione dell'«ermo colle» avrà solo conclusione biologica con la morte, o con l'ultima poesia del '36, quando lo ritroveremo, il colle, sul Vesuvio. Poi sarà spenta la luna e saranno spente le stelle scintillanti in cielo. Anche il rimpianto, ogni volta che torna, che tutto poteva, doveva, andare diversamente, ha il sigillo di un infinito, nel futuro, irrimediabile: «Sempre» – scrive, ad esempio, nello *Zibaldone* alla data «2 XII 1828», con avverbio d'attacco che conosciamo ormai bene e che ci mette subito in allarme – «mi desteranno dolore quelle parole che soleva dirmi l'Olimpia Basvecchi riprendendomi del mio modo di passare i giorni della gioventù, in casa, senza vedere alcuno: che gioventù! che maniera di passare cotesti anni!». Certo, è uscito di casa, ma la Basvecchi non intendeva così, pur sapendo bene di avere un nipote sempre esagerato.

Già all'altezza dell'*Infinito* noi abbiamo la prefigurazione (ma, l'abbiamo detto, certi ricordi antichi sono oracoli) e l'indicazione inesorabile e irrimediabile del tragitto verso cui si volgerà quel giovane uscito finalmente all'aperto: la siepe esclude lo sguardo da un orizzonte che sarebbe rassicurante e convenzionale, ed egli piega il

passo in direzione del deserto. Avrebbe potuto optare per un paesaggio arcadico, per il giardino, invece sceglie l'«ermo colle», elegge il deserto come condizione rivelatrice, in primo luogo, della giovinezza («Credo però nondimeno che non vi sia giovane, qualunque maniera di vita egli meni, che pensando al suo modo di passar quegli anni, non sia per dire a se medesimo quelle stesse parole: "mamma mia che maniera di passare cotesti anni"!»). Non va a prendere consolazioni in un luogo rifugio, ma ne cerca uno dove sarà possibile esercitare la consapevolezza filosofica e restare fedele all'infanzia e all'eternità. Quando Leopardi dice che veniamo da un infinito nulla e siamo destinati a un infinito nulla, ci riporta semplicemente una rimembranza, e il dato epifanico per cui il colle è anche il Vesuvio e il deserto e l'elemento prenatale. Leopardi intuisce che il prima e il dopo corrispondono perfettamente, perché è sempre un nulla eterno che, per colpa del presente, della sensazione dell'esistere, e del vento che stormisce tra le piante o reca il suono dell'ora, commuove e strazia. Le dolcezze materne del «dolce naufragar», di fronte al Vesuvio e al suo monito, si perdono inevitabilmente: il mare dell'infinito si svelerà come «impietrata lava», come «flutto» così indurito «che par che ondeggi», appunto, conservando solo grottesca memoria dell'acqua e divenendo condizione fiera e titanica del naufragio. Leopardi avvia attraverso l'*Infinito* un distacco, una separazione che non porta ad alcuna terra promessa, se non quella della consapevolezza del nulla. La differenza sta tutta qui: Leopardi non è un *viandante* che attraversa il deserto, ma uno che lo abita, anzi vi ci sta seduto come uno stilita (e qui l'*ermo* del colle raggiunge il proprio significato definitivo), e non stupisce immaginare che potrebbe, allo stesso tempo, sostenere che questo deserto è per lui «caro», fu «sempre caro». Nel '19 Leopardi ha ventuno anni: quando cerca di scappare, l'intenzione è di andare a Milano. Probabilmente non sarebbe cambiato nulla, perché in realtà la vera fuga, quella che diventa radicale, assoluta, è la fuga dei versi dell'*Infinito*: da intendersi come uscita dall'edificio politico, morale, etico e religioso del suo tempo, distacco dal mondo considerato in termini di mondanità; questo è anche ciò che rende insopportabile per i contemporanei (tutti i

contemporanei) la direzione del pensiero e della poesia di Leopardi, per i quali la vita è piena di ricchezze, piena di conforti, piena di prospettive, di ottimismi, e fole, ed egli, invece, la definisce polvere e deserto, per concluderla alle pendici di un vulcano dove tutto il suo secolo «superbo e sciocco» (ma la più straordinaria definizione resta quella di «secolo impoetico»)[10] dovrebbe venire a specchiarsi.

Giuseppe Garrera e *Sebastiano Triulzi*

[10] G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 2 maggio 1829, 4497.

Verbum Park

Rodolfo Vitone (1927-2019) poeta visivo e concreto

Le premesse

1.

I sillabari dei bambini si attengono alla didattica del paradiso terrestre, in cui ogni cosa - la mela, il sole, il fiore - recava con sé il proprio nome, e le cose e le parole erano congiunte. Invece, nello stato di Natura, tutte le realtà stanno sotto i nostri occhi senza la parola, anzi, la cosa naturale nega la parola, e la Natura sembra estranea alla parola. Alcune soluzioni della poesia visivo-concreta provano a ripristinare la convivenza di nome e natura, di lettera e cosa, prima della loro scissione. Il quadro è un oggetto incongruo che accoppia cose naturali a parole o lettere, cosicché, nel complesso, si ricostituisce un legame.

Il presupposto è che la parola sia realtà più originaria rispetto alla cosa. La lettera precede genealogicamente la cosa effettiva, perché, se le cose sono fatte a immagine e somiglianza delle parole, il nome di una cosa è precedente l'essere della cosa. La Parola è prima della Natura, il principio verbale precede il principio materiale. Ogni parola è l'antecedente di una realtà. Ad esempio, Rodolfo Vitone non mostra lo stadio immediato delle cose naturali, ma quello mediato, in cui il nome della rosa presiede alla rosa del mondo. Non è importante la comprensione realistica della Natura né la preoccupazione di dare l'illusione della realtà. Eppure, non si annulla il rapporto con il mondo, una tale arte può sempre definirsi fisica perché rimane sempre nell'ambito della Natura, cioè della manifestazione formale e materiale delle cose.

I nomi si realizzano in modo naturale, una volta pronunciati. È la cosa reale che sarà mutuata, perciò dipendente, da una parola preesistente. Ciò che sorgerà in Natura si produrrà a imitazione di una Parola. Per un certo tempo il mondo presentava una

rosa assieme al suo nome e ogni cosa aveva il proprio nome con sé. Per derivazione della Natura dalla Parola, la cosa naturale andava in coppia con il proprio nome. Preesistente al fiorire di una rosa vi è il nome della rosa, senza l'ingombro di alcuna vegetalità. Se tutte le cose naturali, senza eccezione alcuna, fossero annientate, il nome della rosa non cesserebbe di sussistere. La Natura ha imitato una parola che le preesiste, cioè il linguaggio preesiste all'immagine e alla materia contingente. La parola "rosa" è ciò che il creatore ha chiamato prima che una rosa fosse suscitata dalle spine (Nicolò Cusano, *De beryllo*, 36). Vitone opera nell'ovvietà di questo paradigma, pertanto le sue piante, i suoi bozzoli, i suoi rami dimostrano l'origine linguistica della Natura. La sua opera è a vantaggio di una fioritura di piante o frutti destinati ad abecedari genetici, perché è superflua ogni pianta non accompagnata dalla parola e di cui una parola non è radice, principio e fondamento. Una forma diversa di questa organizzazione fisica avrebbe come conseguenza una diversa forma della verità.

Pertanto, la poesia visiva ignora la condanna della scrittura come parola postuma ossia traccia morta della parola pronunciata dalla voce viva. Anzi, la grafia è superiore alla lettera (la lettera *grammaticale* si pone sulla stessa linea della legge); invece, la grafia, come nei bambini, può precedere la legge, la lettera stessa può esistere all'inizio senza legge, cioè senza grammatica, così come il nome ignora la grammatica.

2.

Il perfetto pittore di paesaggio deve operare in maniera da ritirare il proprio io per far posto nel quadro alla Natura.

Egli parte dal principio che per creare il mondo bisogna ritirarsi dal mondo, perciò la creazione può significare non già che un creatore abbia prodotto qualcosa fuori di sé, ma che si sia ritirato, consentendo a una parte del mondo di essere. L'atto di ritrazione è l'unica garanzia che assicuri l'esistenza di un processo cosmico, poiché

il contrarsi del creatore crea lo spazio per consentire l'esistenza di qualche cosa che non si identifichi minimamente, né psicologicamente né fisicamente, con il creatore stesso.

La ritrazione costituisce la precondizione della creazione del paesaggio. Affinché una realtà diversa possa essere, l'io che crea si contrae, lasciando spazio al mondo (Giovanni Scoto, *Periphyseon* I, 468 b), perché altrimenti l'io riempirebbe tutto e null'altro potrebbe emergere. Come scrive Baudelaire: tutto sta nella vaporizzazione o centralizzazione dell'Io.

Secondo questa tradizione, conseguenza, però, del ritrarsi del creatore fu il ritirarsi dal mondo anche della sua Parola, con cui tutte le realtà al principio erano state chiamate all'esistenza, cosicché le piante, gli astri, i mari nel mondo si mostrarono in seguito senza la Parola. Al momento della creazione, ogni cosa naturale era congiunta al proprio nome, proprio come nei sillabari dei bambini. Con la ritrazione del creatore è stato necessario ritrarre anche la Parola, per rendere naturale il mondo. Per analogia, ogni atto umano di rappresentazione del paesaggio deve sostanzialmente essere un ritirarsi dal mondo e un ritirare la propria parola, perché un paesaggio può formarsi in maniera adeguata solo con un analogo ritirarsi e un'analoga rinuncia alla parola. L'io è chiamato a modellarsi sul dinamismo di rinuncia all'io e al linguaggio.

Rodolfo Vitone, che è nato come pittore ingenuo di paesaggi, a un certo punto ha iniziato a confrontarsi con il paesaggio allo stato primario, riducendolo agli elementi primi, non più connessi alla terra e al cielo: una rosa, una foglia assolute. Il suo assunto è recuperare il momento edenico di congiunzione di natura e parola? La partecipazione della realtà alla parola è a uno stadio così in germe da essere ridotta a elementi alfabetici elementari. Nel vecchio creatore di paesaggi la ritrazione dell'io deve lasciar posto alla creazione, nel contesto di Vitone il compito del pittore di paesaggio è snaturare il mondo, ricondurlo ai suoi residui elementari, per recuperare il connubio enigmistico tra gli elementi e le lettere che costituirono la mediazione

della creazione. Conseguenza dell'essere linguistico delle cose è che la Natura è ancora permeata dalle parole, la parola è ancora inscritta nelle cose.

Vitone esibisce il mediatore che è la lettera, riducendo il mondo (un mondo sempre acosmico, come negli abecedari) a poche figure didascaliche e a poche sparute sillabe (le lettere sono elementi atomici). Egli ci insegna, così, a snaturare un paesaggio sovrabbondante, riducendolo ai minimi termini di un fiore, di una foglia e di una lettera seminale corrispondente. Rispetto all'assunto, il risultato si colloca nel momento esatto del ritrarsi della Parola dal mondo, solo che l'operazione non è pura e restano dei rimasugli e dei ritagli della Parola.

3.

La poesia visiva è snaturante rispetto alla fisica del mondo, perché riconduce la Natura alla parola e, nel caso di Vitone, a una parola stentata, nemmeno grammaticale, né discorsiva. Ogni componimento tutt'al più balbetta qualche sillaba e di conseguenza le lettere supportano immagini elementari. Così, la rappresentazione del mondo regredisce a quando le cose erano ancora accoppiate ai nomi con i quali erano state chiamate a essere. Se il nominare fu creatore, in quanto è un linguaggio che chiama all'essere le cose che nomina, Vitone dissemina i residui alfabetici del processo creativo della lingua. La realizzazione di nuovi abbecedari avviene dietro indicazioni verbali assai aleatorie. Il Vitone più visuale fa opere con la lettera pura, amputata dal corpo grammaticale del discorso. Il mondo non è un discorso, la lettera non è ancora logos (o non è più logos), ma un balbettamento (letteralmente e tipograficamente Vitone "si mangia le parole") e la frase è espressa in gran parte con le cose (a ragione Vittorio Fagone, in un testo del 1994, *La lettera selvaggia*, cita come riferimento tutelare il concetto di parola selvaggia di Edmond Jabés, inteso semplicemente come il linguaggio dei bambini che giocano a parlare come gli indiani o i selvaggi!). Vitone non fa corrispondere pronuncia logica della parola e creazione del cosmo, ma balbettìo e creazione carente, pertanto un pronunciamento stentato;

eppure, rimette alla prova l'identità enigmatica di lingua e creazione, sperimenta la lingua della probabilità vitale o creaturale che l'essere potrebbe ottenere attraverso la parola.

Il Creatore non ha fondato la terra con la sapienza né ha preparato i cieli con l'intelligenza (*Pro* 3,19).

Se si esegue la sostituzione della parola alla realtà, si decrea l'universo dal punto di vista naturalistico e lo si riconduce alla Parola che l'ha formato. Secondo la poesia concreto-visiva, c'è una lettera che si riferisce all'impronta della Parola nella quale tutto è stato detto o alla traccia del nome con cui ogni cosa è stata chiamata (Anselmo d'Aosta, *Monologion*, 10), perché la creazione del mondo, in quanto proferita, poggia comunque sulla Parola e deve essere stata Parola prima di essere Natura (*Giovanni* 1,1-3; Agostino d'Ippona, *De civitate Dei*, XI, 9). In senso inverso, se solo ciò che è parola è giustificato (Giustino, *Apologia*, II, 10.1), quando la parola sottometterà nuovamente tutto a sé, trascorrerà il mondo e resterà solo la parola (*Matteo* 24,35; *1 Pietro* 1,25). Ogni natura sussisterà in più alto grado di valore e di stabilità quanto più si riavvicinerà alla parola (Anselmo d'Aosta, *Monologion*, 31).

Però, Vitone rende discontinui e non concatenati gli eventi, espone le cose, le naturali e le artificiali, ma senza che la creazione abbia come priorità il rispetto dell'ordine. Il disordine placido del quadro e il suo disequilibrio provengono dal principio di dissesto (Kafka, *Die Sorge des Hausvaters* [*La preoccupazione del padre di famiglia*]).

L'oggetto e l'immagine riprodotti non hanno iconicità prevalente, ma si fondono con i segni e la scrittura per divenire simbiosi di un modulo che li trascende. Dominano lettere che non comunicano nulla (sono lettere creatrici, non comunicatrici). La lettera dell'alfabeto, ritiene Vitone, diventa il ricordo di un balbettìo che ci portiamo dietro dai primordi, come un vagito verbale, precedente il discorso, quando la parola era ancora stentata. Questo balbettìo sarà anche la condizione postuma del mondo, nei suoi avanzi naturali e artificiali, allorché resterà una miscela di sillabe volanti, piante, lampadine, bulloni a simboleggiare i pezzi delle

membra del corpo di un grande Golem costituito dal connubio della Natura con la Tecnica, la cui edificazione deve essere concepita non come pienezza sincronica e statica, ma come un processo storico che si è venuto attuando progressivamente e gradualmente (l'ironia di *Proposta di un incidente* di Vitone, del 1971, è un'allegoria simil-futurista della distruzione di questo Golem).

Oggetti banali e oggetti significanti si integrano con segni verbali, linguaggio iconico e linguaggio verbale convivono nella stessa condizione di stentatezza e sradicamento. Il mondo non è unito mediante un discorso. Sono torsi di figure e di parole, poche lettere che Vitone tratta come formule, visto che anche una singola lettera costituisce per sé, come spiega Scholem, un nome[1]. Senza bisogno di darsi troppo da fare per conoscere la combinazione di lettere con cui furono creati cielo e terra, le lettere sono dei semi vitali. La creazione è combinazione e permutazione, composizione e scomposizione di non più di due-tre lettere dell'alfabeto. Vitone resta semantico, si appoggia alle radici nominali e alle lettere come semplici potenze formatrici. Tutto è ridotto al nocciolo, si isolano i singoli fonemi e ci si attiene alle unità elementari o minime, senza alcuna preoccupazione di pertinenza linguistica. Il mondo e la pittura del mondo possiedono un'essenza linguistica, anche se ormai, nel quadro moderno, è solo una presenza decorativa, consistente nell'associare le immagini a una certa combinazione di lettere. Il processo di unione delle lettere e delle cose è senza grammatica, perché il linguaggio del creatore non aveva grammatica, in quanto composto di puri nomi, e anche una lettera o una sillaba sono un nome e chiamano una realtà, alla maniera dei monosillabi dei bambini prima che imparino a parlare, prima dell'insegnamento esatto dei termini. A Vitone non interessano le proprietà umane della lingua, ma il residuo di rapporto con l'istinto animale, cioè quando la lingua appartiene ancora all'istinto e il parlare è ancora una facoltà vicina all'istinto. Pertanto le sue sillabe conservano un fondamento istintuale. La quasi pressoché impossibilità della pronuncia fonetica, affinché la lettera sia tutta da guardare, non da pronunciare, rivela la preferenza per l'astrattismo alfabetico

[1] Cfr. G. SCHOLEM, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, in *Judaica*, III, Frankfurt a. M., 1970, pp. 7-70.

dell'abecedario afonico, rispetto al sillabario, al metodo fonico e all'associazione ideofonica di un ordine stabilito.

4.

Il carattere delle lettere segna il limite interno al linguaggio. La lettera è l'istanza di una pura immediatezza verbale, prima dell'imposizione dei soprannomi da parte di Adamo (pertanto, secondo questa prospettiva, Adamo non dà un nome alle cose, ma un soprannome). Adamo può dare solo soprannomi alle cose, in quanto il creatore aveva già chiamato le cose per nome, per chiamarle al mondo. Vitone non segue l'idea della creazione tramite il logos, ma tramite monosillabi o lettere singole. Così egli supera ciò che è linguistico e aderisce a un'anarchia grammaticale a ridosso dell'analfabetismo. Il dominio del significato negherebbe l'indicibile del linguaggio della lettera singola, che è più originario.

La creazione è avvenuta attraverso l'abbassarsi del linguaggio, che è come il modo adulto di parlare fanciullesco ai bambini. Il creatore ha creato il mondo così come ci si rivolge ai bambini, secondo lo schema di un abecedario (esercizi o compitini di un abecedario, con solo l'iniziale del nome in corrispondenza della figura), prima che tutte le cose fossero determinate nella Sapienza (*Salmi* 103, 24).

A proposito della ricerca dell'essenza linguistica delle cose, nell'esprimersi linguistico del mondo, le lettere sono l'espressione anche di forme analfabetiche. E l'opera rappresenta la potenza anche asemantica della parola a ridosso dell'astrazione della lingua, prima della comunicazione. Poiché il creatore ha creato le cose nominandole, la parola è il germe, e la Natura non è che una produzione del linguaggio, deriva dalla parola ed è un momento della lingua. Le cose furono chiamate, con un richiamo, affinché venissero all'esistenza, invece il nominare dell'uomo è posteriore all'esistenza, pertanto è un dare soprannomi alle cose, si parla con soprannomi quando si nomina logicamente. L'atto della creazione non ha connubi con l'onnipotenza logica della parola. Si crea attraverso una sillabazione

precedente il logos, pertanto con una parola balbettante (immaginando il logos di un bambino e non di un adulto, spostando all'infanzia l'età della creazione), poi le cose sono state nominate compitamente dal logos. Perciò la chiamata delle cose non avvenne con una lingua compiutamente logica e sapienziale.

Le lettere messe in campo da Vitone corrispondono a elementi della parola precedenti i soprannomi dati da Adamo alle cose. Il peccato linguistico originale consiste nell'aver dato soprannomi alle cose. Nel dare un soprannome è stata offesa la purezza eterna del nome. Tra i soprannomi alle cose e l'albero della scienza del bene e del male c'è una relazione diretta. Tra la parola che conosce il bene e il male, secondo la parola del serpente, e la parola esteriormente comunicante, c'è una fondamentale unità. La logica non è una funzione originaria del linguaggio. Vitone toglie la funzionalità, usa solo il segno linguistico. Il peccato originale della parola è costituire una sapienza, un significato e una grammatica. Il peccato originale dello spirito linguistico è che l'uomo ha fatto della lingua un mezzo anziché un semplice segno. Rispetto all'immediatezza del Nome nella corrispondenza con l'essenza della cosa nominata, la Parola fu già un decadimento.

5.

Vitone usa lettere enigmatiche ed enigmi verbo-visivi, tanto la verità non può essere risolta dalla parola, e la parola non serviva a questo. Il peccato originale fa della lingua un mezzo e della parola un giudizio o una soluzione anziché un nome. Solo nella lingua paradisiaca ogni cosa aveva un nome proprio. Adamo diede soprannomi, non nomi propri, tutt'al più nomi comuni, attribuì agli animali un nome comune, nominando le specie, non gli individui. Il nome proprio non dà conoscenza, è fuori dalla scienza e dal giudizio, dà la presenza della cosa stessa. Il peccato originale toglie alla parola la sua capacità di nominare le cose con un nome proprio, toglie anche il nesso fra visione e nominazione, perché l'uomo originariamente vedeva e toccava le parole.

La realtà materiale è già fin dal principio mediata linguisticamente. Ciò che vale come Natura a un determinato stadio dello sviluppo è sempre linguisticamente condizionato. Ma esiste una preistoria della parola esente da logos, sarebbe una parola diversa da quella che declina il mondo. Il logos interviene in un secondo momento a dare coerenza alla creazione, ma Vitone preferisce la fase precedente per congegnare i propri insiemi verbo-iconici. Ne escono monumenti bislacchi dalla struttura discontinua, la percezione esatta entra nella conoscibilità solo a frammenti, senza un sistema della verità.

Dunque Vitone ricorre di preferenza (è la sua cifra) a parole minimizzate o segmentate, dimostra predilezione per unità non significanti, ammette l'assolutizzazione degli articoli, degli accenti e della punteggiatura, perciò dettagli del linguaggio costituito, come se egli stesse operando con i pezzi smontati del mondo, della Natura, della Tecnica e del linguaggio. In realtà, usa una lingua innominale, che onora tutt'al più le cose con un nome puerile. Nella piena cognizione del linguaggio aumenta l'insignificanza della lettera. Le lettere comunicano immediatamente se stesse, la lingua non è un medium, tramite la parola non si comunica nulla, nessun contenuto. Le sue lettere non vogliono dire né esprimere nulla, se non se stesse alla pari delle cose naturali, pertanto non sono nemmeno i nomi delle cose, ma residui di un brusìo, un movimento linguistico con qualche addentellato con la realtà, piuttosto sopravvivenza dell'alfabeto. Contro la comunicazione strumentale del linguaggio, il risultato è una lingua non significante.

Esprimere un alfabeto senza uscire da esso vuol dire che l'alfabeto è fine a se stesso. In realtà, si scopre che la protesi del soccorso delle immagini segna una rinascita geroglifica. I pezzi di alfabeto e figure che Vitone mescola sono assai prossimi a geroglifici, perciò un alfabeto costituito di figure, ricavate dagli enti naturali, costruite sul modello della Natura secondo la lingua della Natura, immagini di cose insieme a un alfabeto, in cui i segni alfabetici hanno rapporto con le immagini e sfigurano l'astrazione dell'alfabeto; perciò è una lingua costituita da simboli, senza sbocco fonetico, rispetto ai consueti segni linguistici. Infatti, tale scrittura simil-

geroglifica non ha riscontro fonetico, è esclusivamente visiva, è destinata solo alla contemplazione, non alla pronuncia né alla lettura, le parole non risultano dalla composizione di sillabe e dall'articolazione di un significato. Si costituisce un ibrido che richiede competenze visive anziché discorsive. Si fa oscillare l'attenzione dal referente ai segni e viceversa, l'opera assume i connotati di una proposizione enigmatica che accosta figura e retorica, enunciati iconici e verbali, come un abecedario sofisticato, ermetico e bislacco.

Fondamentalmente siamo di fronte a crittografie, perciò l'opera è concepita come un unico assieme che non va letto né decifrato da sinistra a destra. Presenta figure integrate da lettere tipografiche e improbabili soluzioni correlative. Abbiamo chiavi, sigle grammaticali, diagrammi, relazioni, incastri, zeppe, scambi, capovolgimenti di parole, scritte a rovescio o a ritroso, raddoppiamenti, unioni o affiancamenti di vocali, omissioni di sillabe, lettere centrali o lettere laterali (cuore e ali dell'esposto), configurazioni pseudo-sillogistiche, biverbi e poliverbi. Ci si rende conto che quello che pareva remotamente imparentato con un abecedario o un sillabario è presumibilmente una crittografia illustrata, con le lettere poste in marcata evidenza. Viene rispettata la regola che le figure rappresentate nel disegno non devono avere equipollenze con nessuna parte della spiegazione e con il significato della presunta soluzione. Il significato eventuale della frase risolutiva (che Vitone può fornire, con disinvoltura o sprezzatura, nel titolo) deve essere assolutamente diverso dal soggetto che il disegno e le figure rappresentano. Ad esempio, norma fondamentale di rebus e crittografie illustrate è che soltanto le figure o le immagini contraddistinte da lettere o da segni contano nella spiegazione, mentre le altre immagini, non investite da segni, sono solo di contorno e di ornamento illustrativo, ma si comprende che Vitone non fa mai coincidere chiaramente la lettera con la figura (cioè la corrispondenza di lettere personificate), evitando ogni volta che combacino, cosicché la lettera non riesce a indicare con precisione il nome di una figura o di una cosa oppure l'azione in atto o in potenza.

Le conseguenze

1.

La commistione di immagini e lettere non ha l'immediatezza araldica di un simbolo, nemmeno si tratta di allegoria, perché è impossibile la decodificazione in base alla conoscenza di un codice o di una convenzione; manca l'istantaneità di una totalità comprensibile con un colpo d'occhio, ma anche la decifrazione attraverso rimandi mediati e progressivi.

In quanto lingua non denominante, l'essenza linguistica della pittura non è nominare le cose, mediante le lettere non si comunica più nulla, e con il rinvio al linguaggio si comunica solo il linguaggio stesso, come immagine, non esiste un contenuto della lingua e nessuna comunicazione esterna alla lingua. Resta nella dimensione dell'opinione un carattere inessenziale della lettera, che si sottrae al dominio del significato. Lettere e parole non sono mezzi convenzionali di comunicazione, ma si presentano come elementi che prescindono dall'uso del linguaggio.

La lettera scritta è disegno, è immagine stampata, non lingua, eccede l'ambito del dicibile. Le lettere, accostate alle immagini, nella loro grezza configurazione empirica, affrancano i fenomeni dalla loro condizione presente. Vitone si riferisce a un linguaggio non rivolto alla comunicazione di contenuti, naturalmente sa che una rosa, se è messa in posa, perde la propria *naturalità* e trae guadagno da un narcisismo estetico universale.

Non interessa sapere immediatamente che cosa sia in sé un oggetto, magari con riferimento a un mondo, si preferisce la comunione tra immagini e lettere, il matrimonio tra verbo e figura o la relazione della sfera naturale con la sfera verbale.

Vitone si applica a un rimando continuo, al mistero della concomitanza tra figura e lettera, esegue confronti tra ordini di realtà, posti in reciproco rapporto, instaurando un'analogia tra i petali di una rosa e le lettere di una sillaba. Egli vuole trovare il nodo illogico che lega la cosa alla sua immagine e al suo nome o alla sua sigla, e superare l'eterogeneità del disegno delle cose naturali rispetto alla grafia del

loro nome attraverso accostamenti innaturali e attribuzioni inverosimili. La coesistenza di due elementi appartenenti a due diverse dimensioni del mondo trasforma la realtà.

Questo sistema è bilanciato dal raddoppiamento, cosicché la composizione è disposta in modo da compensare il rapporto tra immagine e lettera, procurando una simmetria equivoca, seguendo la natura ridondante di questo equilibrio tra icona e alfabeto, in accostamenti di mondi divergenti o alternativi, perfino conflittuali, di modo che la rosa e il nome acefalo della rosa (ridotto a sigla o a capolettera) coabitano con una lampadina e con l'etichetta che fa da nome alla cosa o con lo scontrino che ne determina il valore o la censisce. Dato che la lettera uccide (*2 Corinzi* 3, 6), queste lettere servono a uccidere il chiaro di luna e la rosa. Eppure la denaturalizzazione della Natura offre una seconda ingenuità alla terra. La Natura non può risorgere dallo spirito del linguaggio senza la possibilità che la descrizione ridiventi ingenua ossia infantile.

La dottrina dell'arte come copia della realtà indica, pertanto, secondo Vitone, una concezione di imitazione che non significa una duplicazione o replica della realtà, cioè un oggetto dello stesso ordine che possieda le stesse caratteristiche dell'originale, ma al contrario un oggetto di un ordine estetico autonomo, con le caratteristiche proprie di quest'ordine, ma correlato, per mezzo della fattura (può essere una rosa di plastica, cioè un *souvenir* del mondo), a un termine di un altro ordine, e che ha in questa rassomiglianza il fondamento distintivo del suo peculiare valore, perché esprime il rapporto tra l'apparenza di un oggetto e il suo nome.

L'opera in Vitone serve a elaborare la scissione della Natura tra realtà e lettera. In questa fase tutte le rappresentazioni sono duali. Il quadro non può realizzarsi se non a patto di doppiarsi, così non può fare a meno di polarizzare la risoluzione dell'identità di immagine naturale e impostazione surreale. È lo sdoppiamento tra Natura e alfabeto che duplica l'identità e la pone fuori dall'immediatezza. Accorpati per questa ragione in aggregati di diversa complessità, questi insiemi si emancipano dalla solita rappresentazione. È il dominio della relazione in cui domina la doppiezza

di un universo formato da alfabeto e oggetto correlato, che funge da strumento che concorre a plasmare l'effigie, piegandosi all'irrinunciabile esigenza costruttiva di procedere per aggregazioni elettive.

2.

Vitone congegna un paesaggio innaturale alla maniera di una natura morta composta di abbozzi di cartoline illustrate e di libretti esplicativi di ingranaggi di macchine. Opera con i resti della dissoluzione della raffigurazione unitaria del mondo, riconciliando anche la biforcazione tra Natura e Tecnica. Egli, ripetendo una produzione, ricopia dettagli dell'identificazione della civiltà con l'ovvietà dei propri progressi, con i luoghi comuni della propria evoluzione illustrativa e con il sistema simbolico condiviso. Così, Vitone riprende caratteri tipografici convenzionali, la raffigurazione libresca della Natura, riproduce le figurine di un mondo genuino, non disdegna la pedagogia figurativa, indugia addirittura sull'ottimismo rappresentativo da manuale enciclopedico. Le sue sagome assolvono il compito dell'identificazione con i principi di un sistema di simboli già enigmatici e di messaggi contraddittori, neutralizzati e parificati.

La monumentalità del dettaglio di un abecedario, le magnifiche anatomie da enigmistica, sono fissate in una raffigurazione che si è cronicizzata nella propria rarefatta surrealtà.

Il modo di rappresentazione si codifica in generi e formule vincolanti, a cominciare dal montaggio delle immagini. È una lingua che poggia, in maniera volutamente pedissequa, su stili e maniere dei generi illustrativi usuali, dalla segnaletica stradale alle onomatopee del fumetto. Nella gamma visiva sezionata da piani ideali, l'immagine resta fissata nel modulo figurativo, abita vagamente lo spazio del quadro come fosse l'illustrazione di ideali, con una labile scenografia di atmosfere asettiche, nella convenzione di pochi oggetti e segnali.

Il presupposto è l'investimento negli hobby grafici della civiltà, che si riflette nell'immagine da manuale e nell'illustrazione.

La raffigurazione non ha più verità esistenziale, e chi la ritrae, ritrae percorsi in cui la realtà ha smesso di essere presente a se stessa. La minima ridondanza delle illustrazioni va, di fatto, contro il principio d'attualità. Si rimettono in circolazione immagini di marca, segni culturali magari obsoleti, con un impianto cartellonistico che ripete una moda grafica che non si può più riattualizzare.

L'*humour* costituisce la presa di coscienza del carattere negativo di questa operazione. L'ironia del puro sentimento di segni telegenici. I feticismi dell'illustrazione fanno perno sull'esteticità scontata che mima un valore, ossia lo stereotipo di un libretto di istruzioni o di un almanacco o di un test. Le anatomie e i dettagli che scaturiscono dall'illustrazione commerciale e di *routine*, realizzati con una sequela elementare di osservanza della grammatica del disegno, offrono una pittura ortografica, dalle linee tratteggiate e rilevate, che mantiene una vena primaria e conserva l'abitudine ad attenersi alla forma più abituale. Viene adottato il genere illustrativo predominante, che concepisce l'arte come rispecchiamento della realtà tecnica e della sua propaganda, ma la rappresentazione è più schematica, più rigida.

È come se avesse ragione Hegel: l'arte avrebbe già superato lo stadio dell'arte, l'arte avrebbe ormai perduto la propria importanza, essa non può più oltrepassare il grado solito dell'esteticità, perciò qualsiasi fioritura dell'arte è divenuta definitivamente impossibile; tanto vale ricorrere alle forme morte di arte o più precisamente a forme marginali d'arte o solo pragmatiche, perché il mondo non è più destinato a realizzare la teoria dell'arte, ma le appendici dell'arte.

Ci si muove da contenuti che non derivano dalle virtù individuali dell'artista, perché l'individuo riceve tali contenuti dalla realtà commerciale, quali temi di un determinato momento dello sviluppo storico, che non è altro che lo stadio di sviluppo raggiunto in un certo momento dalla civiltà. L'attività dell'artista ha il compito di riprodurre artisticamente questi precisi contenuti di un momento della situazione del mondo. I temi emergono da una certa situazione. Anche se mediante il metodo

dialettico del rispecchiamento viene dato il contenuto così come si è concretizzato e ha assunto la priorità, non risulta prioritario il significato, ma il formalismo con cui viene esposto.

Non ci sono nuovi segnali, nuovi contenuti e caratteri, ma vecchi, da tempo familiari, replicati e blandamente rianimati, che permettono di continuare ancora la trama dell'illustrazione da passatempo o da manuale di scuola-guida. Vitone rimanda ai dati noti tramite la fedele riproduzione di caratteri tipici in circostanze tipiche o mediante i mezzi emblematici di una stilizzazione elementare da quiz. Lo scompenso tra contenuto ovvio e struttura formale monumentale è stemperato al limite dell'inespressività. L'artisticità dello sviluppo megamorfico di un dettaglio è coinvolta già nella svalutazione dell'arte, ma si connota di una forza di autoaffermazione che rivela l'interesse per le manifestazioni di una realtà deformata dalla manipolazione in vista dell'uso pratico dell'arte.

Vitone elabora una serie di segni non più integrati e di produzioni di ricalco che recano significati dati e accettati, come comunicazioni di valori conformi ai requisiti tramandati e condivisi, perciò egli assume situazioni figurative prevedibili, che lo conducono però a esiti imprevedibili. Dominano disposizioni vaganti per una riproduzione sintetica, che deve molto delle sue formule alla maniera di illustrare rivolta a un pubblico integrato nella più comune iconicità, per mezzo di situazioni figurative semplificate fino alla formula. Sono immagini di cui c'è solo la specie, cioè la sembianza esterna assieme a un avanzo di didascalicità.

Riguardo alle loro funzioni le sembianze delle cose raffigurate sono sostanzialmente torsi, appartengono al genere delle rovine, solo che il tempo non ha intaccato l'apparenza, che Vitone restituisce quasi integralmente nel contorno e nelle specie esterne, ma la sostanza, le relazioni, l'aura. La vaghezza cromatica, le approssimazioni o la sintesi nell'impianto sono comprensibili nel loro insieme come proiezione di processi di indebolimento, mancanza di un ambiente ossia di un mondo. A causa dello svuotamento delle specie interne alla figura, del valore e dell'economia iconica, resta solo l'apparenza estensiva, la sostanza intensiva si perde

nell'oggettività e a vantaggio dell'evidenza del *rebus* esteriore. Si tratta di figure fisse e già pronte per l'espressione fantastica della loro ironia.

3.

Lo stile ironico ha il carattere di non farsi riconoscere subito come tale, pertanto non ostenta alcuna superiorità visibile. Già l'ironia sembra portare in sé, per sua natura, i germi della sterilità creativa e può essere considerata un fenomeno peculiare delle epoche in cui la forza creativa è indebolita. Se l'ironia è in genere una forma tarda e senza più possibilità di sviluppo, qui ci si trova di fronte a posizioni estreme dello spirito ermetico, perché il mondo ironico ha pure in sé qualcosa di ermetico, allorché l'ironia è divenuta forma d'arte. Ed è un ermetismo speciale dello stile ironico, che adotta l'espressione più modesta e circonda l'immagine con un'atmosfera perfettamente stemperata. Infatti, uno dei meriti principali di Vitone è tenersi su un tono neutro della raffigurazione, assieme al controllo e al mantenimento di una gamma di apparente candore. È un'ironia dominata da una levità che sviluppa un peculiare rigore, come fosse un principio metodologico.

Parlare la lingua figurativa di consumo implica riportare sul piano dell'ingenuità un modo di essere moderno e non problematico, che conta su soluzioni prevedibili e svela la puerilità delle nostre virtù contemplative. La scelta dell'ironia è quella di un mezzo per rinunciare liberamente a un'intera parte del proprio spirito, e ridursi fino all'ironia della più scontata figurazione.

Attribuendosi una speciale tendenza all'oggettività, si afferma la necessità di inserirsi nell'oggettività di una raffigurazione e dissolversi completamente in essa con l'intento di rappresentarla. Ciò che Vitone chiede a se stesso è che egli sia capace di dedicarsi al proprio oggetto con tutta la necessaria scrupolosità. La verità si manifesterà attraverso questo processo negativo: applicarsi all'esecuzione intelligente di un risultato di un'ottusità ideale. La tradizione si coniuga con un mondo che si rivolge al materiale di diffusione di stereotipi. Il rapporto si basa sulla ripetizione di

uno schema, che non può ricorrere ad altro che a un'iconicità tipica, che si riduce a un'innocente convenzionalità, familiare nei dettagli ma incomprensibile nell'insieme. Eppure la ripetizione simbolica segue regole convenzionali. Non si tratta, però, di un limitante gioco parodistico. Non è un'opera che afferma il contrario di quello che le figure significano. Nessun proposito derisorio, nessun sarcasmo, ma un'apparente immedesimazione, senza trovate esplicitamente spiritose, nessun tratto caricaturale, ma, in senso estetico, una neutralità. Meglio sarebbe dire che è una creazione che segue l'originalità di ciò che è tipico di una formula che si è impoverita fino a diventare un possibile schema mitologico, fino a essere la ripetizione di modelli stabiliti e a proporre identificazioni improbabili e spiegazioni surreali. Tutto si riduce a una raffigurazione dal ben definito valore, che in tal modo contribuisce a cristallizzare ulteriormente le proprie componenti.

La ripresa di una composizione serve, poi, a semplificare ulteriormente un patrimonio figurativo già semplificato. Parodiando la fonte del rapporto di riverenza verso le figure esemplari, il panorama si riduce a una scenografia di una significazione elementare. L'ironia sta nella struttura della ricopiatura, da cui procede il valore funzionale dell'ironia. La dissimilazione di uno stile standardizzato è ironica. Si perviene a una rassegna di icone quali appaiono a spiriti alla moda. E Vitone riproduce queste immagini asettiche con puntiglio e metodo. Alla pretesa di un'epoca di essere alla soglia dell'emancipazione da tutto, egli risponde con le sintesi di un abbecedario visivo scontato (basti pensare al modulo delle rose). Si compone un insieme rado di immagini ricevute. Non si tratta di una pratica da pittore, ma da copista. L'ideale è quello di un'arte dedita alla pratica illustrativa di ricopiatura e montaggio di immagini seducenti. La servitù della riproduzione è affrancata dalla libera ispirazione. È una *corvè* pittorica industriosa nello spirito ristretto d'imitazione. Ne derivano tavole enigmistiche che sviluppano un immaginario spiazzante, abbastanza approssimativo per via della qualità fumettistica, svolta con la perizia di un compito scolastico mediante un lavoro di metodicità figurativa. Ciò segnala un momento storico della crisi della verità che si manifesta in questo rapporto

parassitario e didascalico, come una successione di momenti isolati non correlati fra loro, raffigurati secondo le convenzioni o tramite una serie illustrata alla maniera di un repertorio selezionato di figure accettate e di generalizzazioni di ideali visivi, la cui formulazione è legata a immagini controllate e garantite: enigmi improbabili, residui supponenti della civiltà e del progresso, scomposizioni e riaggregazioni di costumi della società e delle storia.

La frammentazione produce a proposito significati eccessivamente sintetici. Ciò che interessa Vitone è focalizzare il luogo comune di un'immagine in tutta la sua schiettezza più convenzionale, cioè nella sua estraneità ad aderire alla verità non registrata, senza implicazioni né preoccupazioni spirituali, per farne vivere la sclerotizzazione più solenne. Pertanto viene perseguito il contorno del risaputo ma impaginato in una maniera spiazzante, ricorrendo a un susseguirsi di moduli stilistici e iconografici maestosi. Il carattere irrimediabilmente retrivo della rappresentazione genera una raffigurazione spiritosa.

Forme codificate di senso e condizioni oggettive determinate, consuetudini iconiche e convenzioni, stabilirsi di ambiti comuni di senso si affidano all'impostazione di una genealogia onirica delle immagini e alla consanguineità di repertori senza autentica continuità. Vitone maneggia la lingua in frantumi ossia gli odierni ritagli della chiacchiera e del linguaggio sensuale dei *media*. Egli si affida alla *koinè* visiva del mondo figurativo standardizzato, e a un suo assestarsi sempre nelle dimensioni di un'approssimazione pubblicitaria. L'affidarsi al modulo figurativo è un naturalismo didascalico che non presuppone antenati astratti. L'immagine è la reificazione di un mondo noto, che in apparenza apparecchia una pagina didattica di un sillabario aleatorio, non pedagogico, che non deve né comunicare né insegnare nulla. Il perseguimento dell'attualità lampante della raffigurazione si coniuga con la produzione di immagini già in opera nell'artigianato culturale. Ormai nella Natura sono presenti pure i resti della dialettica storica. Anche la Natura è ormai un prodotto innaturale e sintetico, industrioso, diventato puro rimando decorativo. Vitone opera con un regime di segni neutri, privi di vere connotazioni, una deriva di segni che non

sono più indicatori di un significato, ma di un rimando che non si aggancia più a una verità e ha perduto ogni contatto con le cose che indica; perciò è un proliferare di indicazioni svincolate dalla verità, con una tensione simbolica irrelata e vacua. Si raffigura un mondo in cui tutto è un segno o un simbolo che non è più fonte di significato. Proprio la ripetizione e la moltiplicazione dei segni, sovente segni balordi e riduttivi, ne impediscono l'uso simbolico, resta solo l'involucro. Anzi, questo rinvio a segni qualsiasi, che non presentano differenze di senso né di gerarchia, fa essere questi segnali dei rappresentanti innocui, sprezzanti, non enigmatici, tutt'al più enigmistici, cioè non spirituali ma spiritosi, di una cultura simbolica di cui si è esaurita la nozione. Poiché tutto ciò che esiste, spiega ancora Benjamin, proprio come parola, per la forza simbolica della parola, si trova nella condizione del segreto, la parola è enigmatica in un doppio senso, in quanto costitutiva dell'essenza dell'enigma e in quanto sua soluzione. Nel caso di Vitone, per un loro grado simbolico debole e generico, nulla predispone questi segni a ottenere un senso, così le lettere sono essenze costitutive dell'enigma, senza capacità di recare con sé una soluzione, e anche i luoghi o i motti più comuni divengono sfingi.

Gianni Garrera

Una scrittura tagliente come una lama:
Fuoco al cielo *di Viola Di Grado*

L'ultimo romanzo di Viola Di Grado è uno di quei libri che, in certi particolari momenti della vita, non avresti voglia di leggere: di quei libri dai quali non si esce indenni, che ti rimescolano il sangue. Quando arrivi alla fine, sei lieto di averlo fatto; però, nell'intervallo tra l'*incipit* e l'*explicit* ti sei interrotto più volte a prendere fiato, tanta è la densità della pagina e la fruttuosa complessità che mette in campo: fatto sta che, di certo, percorsa l'ultima riga, ne esci con la certezza di non aver buttato il tuo prezioso tempo.

A mio modesto avviso, oggi non è semplice imbattersi in un libro, specie di narrativa, che non ti lasci addosso la spiacevole impressione che il lasso di tempo dedicato alla lettura poteva essere impiegato "meglio". A maggior ragione, dunque, sei grato a un autore che ti fa ricredere sulla letteratura contemporanea. E, nella fattispecie, ti fa sperare nel presente e nel futuro del romanzo.

Il libro è dedicato alla protagonista e a tutti gli abitanti di Musljumovo, una cittadina realmente esistente della Repubblica del Tatarstan, lambita dal fiume Techa, nella zona montana degli Urali, fino alla quale davvero giunsero gli effetti devastanti di un terribile incidente nucleare («Il fuoco al cielo»[1]) accaduto, nel 1957, in una centrale non molto distante, sita a Mayak.

La storia che Viola Di Grado racconta, dunque, è ambientata in un contesto reale e si nota la cura con cui l'autrice si è documentata su luoghi, fatti, persone, costumi, abitudini alimentari, notazioni linguistiche («*samovar*», «*zavarka*»[2], ad esempio), prima di intraprendere la propria narrazione. Eppure, tutto questo lavoro preparatorio, seppur encomiabile, ha un'importanza relativa, essendo questo romanzo

[1] V. DI GRADO, *Fuoco al cielo*, Milano, La nave di Teseo, 2019, p. 39.
[2] Ivi, p. 24.

«liberamente ispirato a fatti reali»[3], come precisa la scrittrice stessa nella propria dedica e come è giusto che sia, trattandosi comunque di un'opera di "finzione". Infatti, la tragedia di una popolazione condannata scientemente a essere contaminata dalle radiazioni emesse dai residui nucleari e dalle sostanze tossiche riversate per anni, di nascosto, nel fiume - quel fiume che è teatro e scenario della sua vita quotidiana e anche fonte di sostentamento e di svago - assurge, in quest'opera, a più ampia metafora della drammaticità della condizione umana e della difficoltà di relazione con il prossimo.

Muovendosi indifferentemente fra realtà e finzione, è già difficile per chiunque accettare che qualcuno (sia anche uno Stato) si arroghi il diritto di decidere di condannare a morte degli altri esseri umani, non rendendoli edotti del pericolo che corrono nel bere, tuffarsi, nuotare, lavare i panni, far abbeverare il bestiame in acque che contengono plutonio e stronzio a livelli esponenzialmente superiori alla norma e al massimo consentito e tollerato. Già questo atteggiamento di gelida indifferenza del potere alle sorti dei cittadini apre a tutta una serie di rimandi memoriali sia alla storia, anche non troppo lontana, sia alla letteratura che ne ha raccontato la barbarie e la mostruosità. L'atteggiamento implicito dell'autrice è, ovviamente, di condanna, ma tale sua posizione non è mai esplicitata dalla voce narrante: emerge con nettezza dai fatti, affiora dalla brutale realtà delle cose, al massimo dai dialoghi dei personaggi rassegnati alla loro condizione di "reclusi".

Sì, perché il rischio di "contaminazione" induce le autorità a ghettizzare la popolazione dell'area, a trasformarla in "area segreta" (a tale proposito, fin dalle prime pagine, sorgono spontanee le associazioni con altre aree "segrete", prima fra tutte la fantomatica "Area 51" americana; e alla fine del romanzo il lettore comprende che la sua mente aveva spontaneamente stabilito un collegamento del tutto calzante). E i temi della ghettizzazione, dell'isolamento, della reclusione, della mistificazione e della mancanza di informazioni su ciò che accade realmente in determinate zone

[3] Ivi, p. 9.

delimitate da confini di – reale o ideale - «filo spinato invisibile»[4] non possono non far pensare anche a tutta la letteratura sui Lager di cui questo romanzo si nutre indubitabilmente, da grandissimi nomi quali quello di Primo Levi a opere meno note, come, ad esempio, *I vinti di Caporetto* di Guido Sironi.

Il controllo che, seppur discreto e occulto, viene operato sulla popolazione che finge di non accorgersene non può non richiamare il senso claustrofobico di oppressione che ha suscitato nei secoli il modello carcerario del Panopticon progettato a fine Settecento dal giurista Jeremy Bentham, metafora del potere invisibile che tutto controlla, che, com'è noto, ha ispirato un cospicuo filone di letteratura scritta da filosofi, saggisti e romanzieri, a partire da *1984* (I ed. 1949) di Orwell fino al *Sorvegliare e punire* (I ed. 1975) di Foucault. Ma anche, indirettamente, film come *The Truman Show*, diretto nel 1998 da Peter Weir e interpretato da un convincente Jim Carrey.

Ed è evidente che una letteratura di ghettizzazione, soprattutto in questo caso - in cui la ghettizzazione è dovuta all'occultamento della verità, da parte delle autorità, sulla diffusione del "contagio" provocato dai rifiuti tossici -, non può prescindere da tutto un altro filone che, a mio avviso, seppur carsicamente, affiora in *Fuoco al cielo*: quello della letteratura pestilenziale, dal *Proemio* dell'*Iliade* («morbo maligno») all'*Edipo Re* di Sofocle, dalla descrizione della peste di Atene del 429 a. C. a firma di Tucidide (*Historiae*) al *De rerum natura* di Lucrezio, da Ovidio (che descrive la peste di Egina nelle *Metamorfosi*) e Tacito a Boccaccio, e poi a Manzoni e Defoe (*A Journal of the Plague Year*, in cui narra della peste di Londra, nel 1665), da Edgar Allan Poe (nel racconto *La maschera della morte rossa*) a Camus (1947; si noti, per inciso, che in *Fuoco al cielo* almeno tre volte compaiono topi, impegnati anche loro ad accoppiarsi «dietro il muro della camera da letto»[5]), fino ad arrivare a Stephen King (*L'ombra dello scorpione*) *etc*. Non intendo certo affermare che in questo romanzo di Viola Di Grado ci siano riferimenti a tutte le opere evocate, ma ritengo

[4] Ivi, p. 13.
[5] Ivi, p. 24. Cfr. anche le pp. 54, 67 («Siamo delle cavie, Iosef, tutti, solo cavie […]») e 131.

che si respiri una consapevolezza letteraria che non può che venire, in gran parte, oltre che da estro personale, da solide letture stratificatesi negli anni.

Il primo oggetto che appare nel romanzo è un «coltello»[6], e forse mai oggetto sarebbe stato più appropriato per rappresentare la scrittura di Viola Di Grado: affilata, tagliente, lucida per improvvisi riverberi di luce spesso sinistra. Una scrittura che a volte fende come una lama la carne stessa del lettore.

Il flash iniziale della scena di lotta tra i due protagonisti si situa l'11 febbraio del 1996, ma non è quella la data di partenza della storia, che procede per anticipazioni e flashback in una progressione temporale volutamente confusa e confusionaria che rende bene, a tratti, la mancanza di lucidità della protagonista, Tamara, e l'andamento altalenante della sua coscienza nell'essere presente a se stessa, specie col procedere del racconto.

I protagonisti, di fatto, sono due: Tamara («Una donna giallastra, emaciata, magra, occhi lucenti come chiodi»[7]) e Vladimir, la coppia, le "anime gemelle", come le definisce la voce narrante, almeno all'inizio[8]. Sono legati da un amore "tossico" (anch'esso), che li induce a separarsi e ricongiungersi continuamente, ma è proprio quella la dinamica del loro rapporto: un legame ossessivo che si spezza per ricomporsi e si ricompone per potersi di nuovo spezzare. Perché i «luoghi, come le persone, o ti riempiono o ti svuotano»[9], come commenta la voce narrante.

Vladimir rappresenta la parte apparentemente "sana" della coppia, perché viene da Mosca e non è nato in quei luoghi, e perché ha un lavoro stabile come infermiere ed è motivato dall'attitudine a occuparsi degli altri («Sono soli, non capisci, abbandonati da tutti»[10], replica alla madre che lo invita a non andare a Musljumovo): incarna la metà generosa e altruista del duo, almeno in apparenza.

[6] Ivi, p. 12.
[7] Ivi, p. 36.
[8] Cfr. p. 18.
[9] Ivi, p. 17.
[10] Ivi, p. 16.

Come i suoi concittadini, malati, «traumatizzati, difettosi. Umani di risulta»[11], trasformati in «bestie»[12] dalla fame, Tamara, invece, è quella "guasta", malata, perché per anni è stata a contatto con le esalazioni e le sostanze tossiche disperse nel fiume, ma è anche quella più emotivamente instabile, avendo perso precocemente i genitori ammalatisi di tumore ed essendo finita in un orfanatrofio a tredici anni. Soffre di sindrome dell'abbandono («Mi manchi sempre, anche quando sei qui con me»[13], ripete al suo uomo), ma è anche spaventata a morte dai legami troppo stabili, che le danno la sensazione di dipendere dall'affetto altrui: «odiava lo sguardo dei cani, tutto quell'amore allo scoperto, quel bisogno»[14], scrive l'autrice. E ancora: «Lei non era fatta per amare e accettare l'amore»[15], «Il suo amore era sempre pieno di paura»[16].

Tamara ama Vladimir, ma, ogni volta che se ne rende conto, è portata a cacciarlo, a mandarlo via, in una dinamica in cui chi ha il terrore di perdere l'altro preferisce essere attore attivo del suo allontanamento piuttosto che restare passivo, nel timore che possa accadere qualcosa di incontrollabile e imprevisto che lo faccia andar via per sempre. Vladimir è attratto febbrilmente dalla fragilità della donna, diversa dalle altre, «fuori dal tempo. Una bambina vecchia»[17]: non sopporta le sue scenate isteriche, talora fa fatica a restarle accanto, ma non riesce nemmeno a starle per troppo tempo lontano. "Né con te né senza di te" sembra essere il loro motto: un vero e proprio amore "camera a gas".

Apparentemente è Vladimir che si occupa di lei, che la risolleva quando cade, che la va a cercare quando si perde in se stessa e nel mondo esterno; ma, in realtà, la sua attitudine a volerla "salvare" lo rende, oltre che "paterno", quasi schiavo di lei e dei suoi sbalzi d'umore. Anche se con discrezione, affiora spesso la sfera semantica dell'infanzia, in relazione a entrambi i protagonisti: «la prendeva in braccio come una

[11] Ivi, p. 20.
[12] Ivi, p. 40.
[13] Ivi, p. 21.
[14] *Ibidem*.
[15] Ivi, p. 45.
[16] Ivi, p. 97.
[17] Ivi, p. 76.

ragazzina»[18], «eccitata come una bambina»[19], «Quando lei usciva per andare al lavoro, […] lui sentiva uno strappo, come se fosse tornato bambino e non avesse modo di stare solo»[20], «lasciò il lavoro. […] Era una scelta infantile»[21], «Vladimir sussulta, ha un groppo in gola, è qualcosa che sale dallo stomaco e si raggruma, è la paura di tutte le parole d'amore e di conforto che ancora ci sono da dire, da dire a Tamara e alla bambina che è stata, la paura di non poterle dire più»[22] *etc*.

Fa da contraltare a questo senso d'infantilismo l'esperienza fugace ma intensa della "doppia" maternità (la seconda, "anomala", più vissuta della prima), che segna profondamente Tamara e il suo corpo, nel bene e nel male: quando perde il suo Alëšen'ka, il bimbo deforme e azzurrino, ella pensa: «*Le parole sono finite*». Lo strappo dal proprio neonato e la conseguente rinuncia forzata alla maternità, alla dimensione ontologica dell'essere Madre finiscono per implicare, per lei, l'impronunciabilità del mondo, l'inenunciabilità del Reale. E, se il reale non può più essere "definito", finisce per non esistere. Può sparire, può divenire irreale. Può trasformarsi in un universo parallelo in cui il vento, gli scricchiolii dei mobili, i discorsi degli uomini e le voci che risuonano nella mente possono avere la stessa credibilità, assumere la medesima, labile consistenza[23]. Perché, hegelianamente, ciò che è pronunciabile è formalizzabile ed è razionalizzabile: e, dunque, reale. Mentre tutto il resto è cono d'ombra, silenzio, gelo, immobilità, morte.

«Aveva un sacco di amore dentro e non sapeva cosa farne, come lavarlo via»[24]; e in seguito, parallelamente: «Aveva tanto amore dentro e s'induriva e le faceva male e non sapeva come tirarlo via»[25], osserva amaramente l'autrice. Eppure, secondo Vladimir esistono delle parole «giuste, quelle che li avrebbero uniti»[26]. Forse, parole

[18] Ivi, p. 21.
[19] Ivi, p. 38.
[20] Ivi, p. 42.
[21] Ivi, p. 44.
[22] Ivi, p. 211.
[23] Ivi, p. 132: «è per questo che vedevano le luci, perché erano usciti dalla realtà. L'avevano scelto, avevano lasciato che il dolore li spostasse».
[24] Ivi, p. 45.
[25] Ivi, p. 110.
[26] Ivi, p. 78.

come queste: «Io sono più importante dei morti. Io sono tuo e tu sei mia, è questa la cosa importante, non lo capisci?»[27], parole con le quali Vladimir, novello Orfeo, cerca di riportarla nel mondo dei vivi. Ma Tamara è come la «cagna bianchiccia»[28] che continua ad allattare tutti i cuccioli, perché «Non ha ancora capito che [alcuni] sono morti»[29]. A volte, le parole, come quelle dei documenti dell'ospedale, sono «vaghe, astratte, simili alla poesia e mai alla verità»[30], laddove è interessante quest'ultima contrapposizione poesia/verità, sulla quale si potrebbe a lungo discutere. Anche perché in seguito la voce narrante chiosa, al contrario: «La realtà aveva preso tutto. Non era rimasto nulla. Nulla»[31]. Ma, d'altro canto, in un passo precedente tale condizione di spirito era stata anticipata: «Quel posto toglie tutto, proprio tutto, ti lascia solo pezzi d'anima, avanzi di te stesso»[32].

Il rapporto fra i due è spesso rude, fatto di frasi pronunciate per ferire («È come se io avessi aperto una porta dentro di me e tu ci buttassi dentro il tuo veleno, i tuoi scarti»[33]), di paure, di sospetti, di ripicche («Mi hai solo messo prima delle cose che odi»[34], recrimina lei; ma poi aggiunge: «Io non voglio sentirmi viva, Vladimir. Mi va bene essere morta qui con te»[35], oppure «io ti amo, non voglio essere libera»[36]; «Potevi scegliere me. Invece hai scelto il dolore»[37], la accusa lui); ma è pur sempre un legame indissolubile, che nessuno riesce a spezzare, né gli amici né i genitori di lui, né il mormorio della gente sulla malattia di lei, né le insinuazioni sulla sua follia.

Sono diversi e distanti, ma a volte è difficile distinguere l'uno dall'altra anche nei dialoghi: alcuni di essi sono congegnati in modo tale che il lettore fa fatica a capire chi sta parlando e quale dei due sta rivolgendo accuse o rimproveri all'altro. Le loro voci, talora, sono intercambiabili, e questo espediente narrativo rende bene la

[27] Ivi, p. 113.
[28] Ivi, p. 117.
[29] Ivi, p. 119.
[30] Ivi, p. 102.
[31] Ivi, p. 130. Di Vladimir si dice anche: «Aveva già visto tutto, non restava niente da inventare»: *ibidem*.
[32] Ivi, p. 17.
[33] Ivi, p. 149.
[34] Ivi, p. 28.
[35] Ivi, p. 29.
[36] Ivi, p. 32.
[37] Ivi, p. 113.

misura del loro rapporto simbiotico, della loro interdipendenza, del loro legame forse insano ma solido e potente, pur nella sua singolarità. Ad esempio, nello scambio di battute che segue è difficile distinguere la vittima dal carnefice:

[…] "Prima non eri così."
"Sei tu che mi hai ridotto così."
"No. Non è colpa mia. Non è colpa mia quello che è successo."
"Devo chiederti una cosa."
"Che cosa?"
"Lo volevi davvero il bambino?"[38] […]

L'importanza dei dialoghi nel romanzo è sottolineata anche dalla sua suddivisione in trentadue capitoli che, nel titolo, individuano (con poche eccezioni come *La lotta*, *La realtà*, *Il nulla*, *Il fagotto*, *La luce*, *Sono loro*, *La lettera*, *Dio*, *Alëšen'ka*) uno spazio (*La cucina*, *La mensa*, *I campi deserti*, *La stanza di Alëšen'ka*, *La città segreta*, *La discoteca*, *La strada*, *La gabbia*, *Il cielo*, *La piscina*, *Il lago*, *L'ospedale*, *Il cimitero*, *Il bagno*, *La scuola*, *Il reparto psichiatrico*, *Il salotto*, *La foresta*, *Il negozio*, *La chiesa*, *L'ambulanza*, *I ruderi*, *Il villaggio*). Nel corso dello scambio di idee avuto con l'autrice in occasione della mia recente presentazione del libro[39], Viola Di Grado ha rivelato di attribuire molta importanza ai luoghi in cui ambienta le proprie storie e di lavorare "per scene", il che collima perfettamente con la scelta di strutturare il romanzo come una sorta di successione di "atti" che ne fanno un'opera dall'impronta fortemente teatrale, che potrebbe richiamare alla memoria (per vari aspetti, tra i quali un senso di oppressione serpeggiante) anche certe pagine claustrofobiche degli *Indifferenti* di Moravia.

Il rapporto fra Tamara e Vladimir ricorda un po' anche quello di alcuni personaggi di Milan Kundera, alle opere del quale (specie *L'insostenibile leggerezza dell'essere*) questo romanzo si avvicina, a mio parere, anche in alcune atmosfere, in

[38] Ivi, p. 150.
[39] Il 6 aprile scorso alla libreria L'Altracittà di Roma.

certi colori, nell'insistenza su una certa cupezza, specie nelle pagine che descrivono sanatori, ospedali, il pronto soccorso, il reparto del nosocomio. Narra di un "amore-infezione", come nel Bufalino di *Diceria dell'untore*[40]: «Sentì in ogni parte del suo corpo l'intossicazione: amore vivo, ricambiato. Lo amava forte e dappertutto. Non doveva succedere. Non voleva amarlo. Non voleva amare nessuno»[41], nota la voce narrante, adoperando una modalità di discorso indiretto libero che rievoca il modello di un altro catanese (come la Di Grado), Verga.

Il sesso riveste una grande importanza nel loro essere coppia, specie all'inizio: la corporeità è un rifugio, i corpi sono «tane perfette per mettersi al riparo dagli agguati della mente. Era un modo sicuro di amare, stare sulla pelle per non stare nell'abisso»[42]. Eppure, «La mano di lei era sempre fredda, quella di lui caldissima, e le loro temperature non si mischiavano mai»[43]; oppure: «Con i corpi incastrati si scambiavano la tristezza, la mettevano in comune, lei prendeva tutta quella di lui e le veniva da vomitare, lui prendeva il gelo da lei e sentiva l'anima tremare»[44], passaggio che mi ricorda una struggente canzone di Vinicio Capossela, *Ultimo amore*[45].

Il rapporto tra i due amanti sembra, fin dal principio, destinato a finire (specie dopo i due episodi della telefonata ai genitori di Vladimir e dell'uccisione della cerva, che innalzano un muro fra loro). Ma il loro legame no.

Uno dei passaggi più significativi del romanzo («L'amore o quello che era, quella cosa forte e buia che non avevano chiesto, era di nuovo in circolo»[46]) è connesso al riannodarsi dei fili che li tengono legati: e questo proprio nel momento in cui Tamara, condotta all'«ospedale dei matti»[47], sembra più indifesa, «sporca e

[40] Cfr. G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Milano, Bompiani, 1999, p. 36.
[41] V. DI GRADO, *Fuoco al cielo*, op. cit., p. 99.
[42] Ivi, p. 21.
[43] Ivi, p. 47.
[44] Ivi, p. 117.
[45] Contenuta nell'album *Modì*, del 1991.
[46] V. DI GRADO, *Fuoco al cielo*, p. 145.
[47] Ivi, p. 144.

fetida»[48], ma è «piena di dolore e libertà», nel «dire di no a tutto, […] essere vivi nel modo in cui si vuole»): e Vladimir «la volle di nuovo»[49].

Il sorprendente finale del romanzo introduce un cambiamento di genere, virando apparentemente verso il fantascientifico, con il ritrovamento, da parte di Tamara, di un esserino («l'*essere*»[50], appunto, le cui caratteristiche sono quelle di esistere, al di là di ogni possibile classificazione, e di avere bisogno di cure e di amore) abbandonato nella foresta, sulla natura del quale l'autrice lascia volutamente un margine di ambiguità, alimentando nel lettore il dubbio che possa trattarsi di un alieno («"Non è affatto un feto umano."»[51]) così come di una creatura umana nata deforme a causa dell'effetto delle radiazioni[52]. Eppure, oltre all'ipotesi che si viri verso la fantascienza, l'orchestrazione narrativa pensata dall'autrice lascia un ulteriore dubbio: ovvero che si possa trattare, morsellianamente[53], di alienazione (il termine non è adoperato a caso), di solipsismo («Improvvisamente si ricorda degli altri. Tutti gli altri»[54], annota l'autrice). E, in particolare, di un solipsismo diverso da quello di *Dissipatio Humani Generis*: di un solipsismo di coppia («Si avvicinarono fino al limite massimo, quello in cui le anime sbattono l'una contro l'altra»[55], chiosa la voce narrante). Il che pare una contraddizione in termini, ma non lo è, per quanto concerne Tamara e Vladimir: perché insieme sono una monade. In un mondo impazzito, in cui nessuna legge sembra valere, in cui i colleghi (e a volte anche Vladimir) si sballano di coca per evadere dalla realtà alla quale sono divenuti, ormai, insensibili, anestetizzati dalle prassi di routine, dai protocolli da applicare, dal

[48] Ivi, p. 145.
[49] *Ibidem*, come le citazioni che precedono.
[50] Ivi, pp. 163 e sgg.
[51] Ivi, p. 217. L'ipotesi che si tratti di un alieno alimenta anche un triste "circo" mediatico e la mania di protagonismo degli abitanti del paese che, in presenza della televisione, inventano dettagli sull'essere che prima avevano emarginato senza averne pietà, arrivando ad allontanare anche la donna che se ne stava prendendo cura (pp. 225-27).
[52] Cfr. le pp. 212-17.
[53] Ivi, p. 14; tra le suggestioni di sapore morselliano, si ricordi: «Tavoli lerci. Assi. Vetri. Chiodi. Sedie capovolte. Mattoni sbriciolati. Resti di cose che un tempo avevano una funzione per la vita umana».
[54] Ivi, p. 132.
[55] Ivi, p. 40.

relazionarsi agli altri esseri umani frapponendo dei numeri[56] tra sé e l'urlante disperazione della condizione di malattia dei pazienti: perché «la realtà è orrenda, insostenibile e non si può tenerla sempre nella testa, bisogna scioglierla nell'acido, diluirla»[57]. In un mondo fuori dal tempo e dallo spazio, in cui il confine tra realtà e apparenza, tra reale e illusione è irrisorio, labile, inafferrabile: in cui anche le voci che sente, a tratti, Tamara potrebbero tranquillamente avere una qualche consistenza. E il limite tra sanità e malattia, fra ragione e follia, sembra assai evanescente: «Era vero. Era tutto vero, e tutto falso»[58], commenta la voce narrante in *Fuoco al cielo*. Così come: «Non è vero nulla, sai. Ti ho raccontato un ricordo inventato, ti ho raccontato la vita di un'altra»[59], sembra rivelare sorridendo Marta al protagonista di *Diceria dell'untore*.

Sempre in *Dissipatio* c'è un medico dalle fattezze che ricordano il Salvatore; in *Fuoco al cielo*, Vladimir viene ritratto come un eroe buono alla Pasternack («Era un ragazzino smilzo e riservato, occhi grandi azzurri su cui tutti gli adulti della sua vita avevano proiettato sogni e ambizioni. *Sarai il medico più bello della Russia*, gli aveva detto sua madre»[60]): e il lettore non può che immaginarlo come una specie di Dottor Živago, anche se alla fine verrà ritratto come una sorta di "angelo della morte", la cui specialità, in virtù della sua bellezza, è «annunciare la fine di una vita»[61].

Tamara evoca Dio come genitore al quale rivolgersi, tornando bambina e promettendo di "fare la buona", se non si accanirà su di lei e le restituirà quel poco che di positivo ha avuto nella vita costellata di disgrazie e sofferenze fisiche e psichiche. Ma alla fine Dio appare come un «grosso sole bianco» dal volto «avvilito e gonfiato dall'acqua», che crolla e sprofonda nel fiume Techa: «*perdonami Tamara, perdonatemi tutti per non avervi salvato*»[62]. L'amore divino precipita; alla fine, si

[56] Cfr. le pp. 71-72.
[57] Ivi, p. 18.
[58] Ivi, p. 20.
[59] G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, op. cit., p. 65.
[60] V. DI GRADO, *Fuoco al cielo*, op. cit., p. 15.
[61] Ivi, p. 71.
[62] Ivi, p. 193. Nel corso della prima menzionata *Presentazione* l'autrice (laureata e specializzata in lingue e

rivela meno tenace di quello umano, definito «l'unico peso che alleggerisce»[63]: «tutto l'amore è sconfitta, luce e sconfitta»[64], conclude la voce narrante.

Nella mia personale concezione, la critica letteraria deve adoperare tutti gli strumenti che ha a disposizione per insinuarsi tra le pieghe del testo e provare a coglierne il senso o i sensi, anche in relazione a ciò che l'autore non sa di star comunicando con le proprie parole. È chiaro che questa operazione ha significato, però, soltanto se ci troviamo di fronte a un testo di cui è facile stabilire la paternità (o la maternità).

Quando leggo un libro, specie di narrativa, non lo faccio per farmi raccontare una storia, o non solo per questo: lo faccio anche e sempre per entrare in contatto con un'altra anima, per farmi illuminare dalla sua visione delle cose, per cogliere nuovi significati e nuove prospettive che solo il confronto con l'Altro può regalare. Credo in un "Umanesimo della critica" – se così si può definire -, che non sempre vedo rappresentato nelle voci del panorama contemporaneo, e ciò non mi sembra affatto una conquista: mi sembra, invece, una sconfitta, una grave perdita.

È per questo motivo che la mia posizione nei riguardi dell'editing è retrograda e passatista: soprattutto nelle opere di creazione, non amo l'editing che non si risolva in un controllo del rispetto delle norme redazionali, nella segnalazione di violazioni della norma che non possano essere considerate "licenza poetica" o nell'individuazione, ad esempio, in un romanzo storico, d'incongruenze con il contesto di riferimento. Mi rendo conto che la mia idea è fuori moda, e non solo in relazione alla letteratura degli ultimi anni, ma a quella di vari decenni a questa parte, perché sappiamo bene che numerosi dei nostri gloriosi consulenti editoriali del Novecento mettevano spesso le mani in maniera "vigorosa" nelle opere dei loro colleghi scrittori, prima che venissero pubblicate. A parte il rischio – per me più che un rischio, ma una triste evidenza – che la lingua e il tono e lo stile e i temi e i

filosofie dell'Asia orientale) ha precisato di essersi ispirata, in questa visione della divinità, più alla concezione orientale che a quella occidentale del Dio trionfante e vittorioso.

[63] Ivi, p. 218.

[64] *Ibidem*.

personaggi degli autori di oggi si somiglino spesso un po' tutti, e a parte la naturale conseguenza dell'appiattimento del mercato editoriale su un'uniformità che viene spacciata per gusto del pubblico, ma che, in realtà, viene imposta dagli editori che puntano al commerciale, il vero danno tutto questo sistema lo fa ai lettori e anche ai critici letterari. Già viviamo in un mondo in cui si scrive spesso direttamente al computer e gli "scartafacci" di continiana e crociana memoria non sono più attingibili dai filologi (e ce ne accorgeremo irreparabilmente fra qualche decennio), ma oltretutto questo sistema di cose danneggia anche i critici, che non sono più in grado di distinguere veramente qual è la voce autentica dell'autore che stanno studiando e quanto, invece, non si debba all'intervento di altri: "In quanti siete? In quanti siamo?", verrebbe da chiedersi.

In relazione al libro di Viola Di Grado, mi sono effettivamente domandata, leggendolo, se ci fosse stato l'intervento di un editor e quanto incisivo fosse stato, ma mi sono ben presto risposta da sola che, se c'era stato, o l'editor si era dimostrato di tocco davvero lieve oppure si trattava di persona estremamente fine e intelligente: perché la voce dell'autrice si riconosce in maniera netta in tutto il romanzo, dalla prima all'ultima pagina. Forse, è in questo che consiste la "potenza" di cui ha scritto anche Cunningham, nella fascetta rosso lucido che troviamo allegata al volume.

Basti qualche esempio: probabilmente, il libro avrebbe funzionato lo stesso anche se si fosse dispiegato per un minor numero di pagine; inoltre, alcune informazioni che vengono fornite al lettore all'inizio si ripetono anche in seguito, e di certo ciò non è funzionale a renderlo edotto dei fatti. L'intelligenza dell'editor – ammettendo sempre un suo intervento – in questo caso avrebbe compreso bene che il romanzo è scritto, sì, in terza persona, ma è una terza persona che, di volta in volta, si identifica a tal punto con Tamara e con Vladimir (più spesso con Tamara, la vera protagonista) da rasentare quasi la prospettiva di una prima persona. Ciò comporta, ad esempio, che l'andamento del periodare sia a volte convulso, che qualche pagina pulluli di ellissi verbali[65], che il respiro della scrittura abbia talora il fiato corto; e,

[65] Ad esempio, a p. 130: «Il cielo livido e bianco, come latte avariato, come nulla. L'inverno costante, che

inoltre, che l'accavallarsi e il ripetersi di date non evocate in ordine cronologico rispecchi l'attorcigliarsi su se stessa di una mente a volte confusa, a volte in preda alla paura o al delirio, o all'ossessione. C'è, nel romanzo, un'estrema precisione nel fornire date, come se si trattasse di una cronaca, di una scrittura diaristica, ma, in realtà, comunque il lettore ha una percezione di confusione nella linea spazio-temporale lungo la quale si snoda la vicenda (in ordine: 11 febbraio 1996, '41, '52, 1992, '44, 11 luglio 1994, 21 ottobre 1992, 1981, 1957, 1992, febbraio 1993, «Dal 1947 al 1954»[66], 29 agosto 1949, 16 dicembre 1993, 1953 e 1954, 12 aprile 1959, '57, 11 febbraio 1996, 1992, 1993, 29 settembre 1957, «Dal 1945 al 1951»[67], «Dal 1949 al 1956»[68], 1951, 1957, 1967[69], 1981, 11 luglio 1994, 12 aprile 1995, settembre 1995, autunno del 1995, 1996, 1995, gennaio 1996); è ed, ovviamente, un effetto pensato, cercato e voluto dall'autrice, che – appunto – solo un editor intelligente avrebbe potuto capire e rispettare[70].

Quello di Viola di Grado, inoltre, è uno di quei libri che si comprendono veramente solo dopo aver terminato di leggere l'ultima pagina, perché il finale illumina retrospettivamente tutto ciò che lo precede. Ricordo ancora la sensazione di profonda commozione ed emozione che mi suscitò il finale a sorpresa delle *Menzogne della notte* di Bufalino, uno di quegli *explicit* che ti fanno ancora credere nel genere umano, ti fanno sperare che qualcosa ancora possa cambiare. Anche il finale di *Fuoco al cielo* è così, pur nella sua tragicità: uno squarcio di luce penetra nella cupezza plumbea di tutti i capitoli precedenti, in alcune atmosfere che ricordano anche il Sartre della *Noia*, e li illumina inaspettatamente di una speranza che fa rileggere correttamente anche dettagli ed episodi e dialoghi cui, di primo acchito, non si era data la giusta importanza. Forse, perché «oltre una certa soglia di dolore la vita

---

sarebbe digradato in una primavera fredda. La vegetazione sulla strada dell'ospedale che sgusciava fuori dal ghiaccio. La pioggia, la grandine dura contro le finestre, il silenzio».

[66] Ivi, p. 54.

[67] Ivi, p. 84.

[68] *Ibidem*: dalla stessa pagina sono tratte anche le due date che seguono.

[69] Ivi, p. 88.

[70] Nel corso della ricordata presentazione l'autrice mi ha confermato di non avvalersi mai della collaborazione di editor.

comincia a risplendere, una luce fulgida e violenta, la luce delle cose perdute»[71]. Ecco perché non mi sentirei di affermare che il romanzo di Viola di Grado è tragico: ha una complessità che lo rende un'opera che si distanzia moto dalla produzione odierna, emerge chiaramente dalla massa e tocca certe corde profonde e intime che oggi la letteratura difficilmente riesce a raggiungere.

Riattraversandolo, mi hanno colpito alcune contrapposizioni binarie ricorrenti: in primo luogo, la coppia oppositiva «rumore» *versus* «silenzio»[72], laddove il silenzio non sempre è negativo («Nessuno diceva nulla, perché *parlare porta guai*»[73], nota la voce narrante; ma anche: «Parlare era meglio di pensare»[74]). Poi, la contrapposizione fra luce e ombra, che pervade tutta l'opera; e a tal riguardo è abbagliante l'incontro con Anna Fëdorova, ex direttrice dell'Istituto di Biofisica divenuta cieca, la quale, novella Tiresia o Edipo, apostrofa Tamara: «Voi che ci vedete avete tutti lo stesso mondo, ragazzina, la stessa luce e lo stesso buio, invece ognuno di noi ha il proprio buio, ognuno il suo, hai capito ragazzina?»[75]. Eppure, il buio in *Fuoco al cielo* non è affatto una dimensione di negatività assoluta: «Con l'aiuto del buio le cose fuori, come gli alberi e la strada e il cielo e le nuvole, possono finalmente sparire»[76]; e, con rimando shakespeariano, «vorrebbe chiedere al sole di fare lo stesso, di non sorgere mai più, vorrebbe chiedere al mondo intero di restare fermo, completamente immobile, per non fare paura al suo bambino»[77].

Infine, l'opposizione fra calore e gelo, con una netta prevalenza di quest'ultimo («bocca fredda»[78], «carne gelida»[79]). Tali contrapposizioni si ritrovano, ad esempio, anche in un altro libro pieno di "Cicatrici", il delicato *Hotel Silence* della scrittrice islandese Auður Ava Ólafsdóttir, che ruota attorno a svariati temi accostabili a quelli di *Fuoco al cielo*, in uno scenario di devastazione causato da una guerra civile; un

[71] Ivi, p. 111.
[72] Ivi, pp. 11, 13.
[73] Ivi, p. 19.
[74] Ivi, p. 22.
[75] Ivi, p. 64.
[76] Ivi, p. 134.
[77] Ivi, p. 174.
[78] Ivi, p. 13.
[79] Ivi, p. 25.

inno alla vita e alla sua capacità di rigenerarsi, con motivi che rievocano alla memoria i nostri Levi e Pavese: «Nella terra della morte c'è qualche ragione per cui non è così urgente morire»[80] (laddove in *Fuoco al cielo* leggiamo di Tamara: «[…] ma poi sente di nuovo quel suono, un sibilo, come un grido nelle ossa, come qualcosa che ancora chiede ascolto, e decide di restare viva, viva almeno un po', viva come adesso, cervello e battito cardiaco, basta questo per restare al mondo»[81]).

A rappresentare anche il senso della vista, in *Fuoco al cielo* vi è un'attenzione costante ai colori, fra i quali prevale il bianco (perlopiù in accezione negativa). A volte, ci sono interessanti incroci sinestetici fra sensazioni diverse, come in «rumore gelido»[82].

La gamma delle sfumature cromatiche disegna un arcobaleno che va dall'«abisso nero e putrescente»[83] e dai «sogni tutti neri»[84], dagli «occhi grigi invasati»[85] al «Verde acido, verde scuro, indaco, verde prato sbiadito»[86], al «cielo lattiginoso»[87], alla «terra bianca senza figure»[88], al «cielo livido e bianco, come latte avariato, come nulla»[89], attraversando una notevole varietà di tonalità: «campi gialli»[90], una pianta di «verde livido»[91], «adesivo giallo»[92], «foglie di un rosso simile a carne viva»[93], «garze ingiallite»[94], «il fagotto azzurro»[95], «unghie a punta laccate di rosso»[96] *etc*.

Interessanti, poi, le notazioni riferite all'abbigliamento, che mi hanno fatto pensare subito a probabili sintonie del rapporto madre-figlia (specie nel passaggio

[80] A. A. ÓLAFSDÓTTIR, *Hotel Silence*, Torino, Einaudi, 2018, p. 115.
[81] V. DI GRADO, *Fuoco al cielo*, op. cit., p. 33.
[82] Ivi, p. 13.
[83] Ivi, p. 18.
[84] Ivi, p. 19.
[85] *Ibidem*.
[86] Ivi, p. 82.
[87] Ivi, p. 12.
[88] Ivi, p. 20.
[89] Ivi, p. 130.
[90] Ivi, p. 12.
[91] Ivi, p. 14.
[92] Ivi, p. 62.
[93] Ivi, p. 138.
[94] Ivi, p. 198.
[95] Ivi, p. 216.
[96] Ivi, p. 131.

«un ditale per cucire, un ago senza filo»[97]): «maglione a fiori, fiori grandi gialli, il suo preferito»[98], «tacchi consunti coperti dalle galosce e cappotto di lepre»[99], «minigonna in poliestere ghepardata e tacchi quadrati in ecopelle, roba da discount, per attirare i maschi a basso costo»[100], «maglioni troppo larghi»[101], «Completi marroni in iuta di seconda mano»[102], «pigiama giallo»[103], «la cuffia da doccia con i girasoli stampati»[104] *etc*. Anche il trucco è un espediente per mimetizzarsi tra la folla, per trasformarsi in «un'altra così altra da passare inosservata persino a se stessa, così altra che quando la tristezza puntualmente sarebbe venuta a prenderla non l'avrebbe riconosciuta più»[105].

Notevole è anche la presenza di forme di vita animale: cervi, montoni e capre[106], renne e oche selvatiche[107], «mucche ossute e malaticce»[108], pesci[109]; spesso sono associate alla caccia, praticata da Vladimir con un gusto quasi selvaggio e cruento per il sacrificio: «gli faceva sentire di avere il controllo su altri esseri perché non ce l'aveva su Tamara, perché Tamara era libera e pericolosa come il fiume, invece lui era terraferma, terra secca e pietrosa, crepe e polvere negli occhi»[110].

Nel villaggio deserto e violato, infatti, certi colori vivaci possono apparire solo nei quadri attaccati alle pareti («Città sconosciute, in festa, cieli tersi di un azzurro carico. Il ritratto di una donna seria […] in un posto luminoso che forse era la Spagna, forse un posto inventato»[111]). Eppure pullula, spesso nell'ombra, un brulicare di vita oscuro; anche un nugolo di insetti può rappresentare la resistenza della Natura alla furia distruttrice e cieca dell'uomo, la tenacia dello slancio vitale che comunque

---

[97] Ivi, p. 110. Com'è noto, Viola Di Grado è "figlia d'arte": dello studioso di letteratura, critico letterario e professore universitario Antonio Di Grado e della giornalista, scrittrice e pop artist Elvira Seminara, autrice, fra gli altri, del romanzo *Atlante degli abiti smessi* (Einaudi 2015).
[98] V. DI GRADO, *Fuoco al cielo*, op. cit., p. 14. Cfr. anche p. 38.
[99] Ivi, p. 20.
[100] Ivi, p. 26.
[101] Ivi, p. 75.
[102] Ivi, p. 94.
[103] Ivi, p. 136.
[104] Ivi, p. 143.
[105] Ivi, p. 26.
[106] Ivi, pp. 12 *etc.*
[107] Cfr. p. 17.
[108] Ivi, p. 92.
[109] *Ibidem*.
[110] Ivi, p. 48.
[111] Ivi, p. 21.

tenta di arginare l'avanzare del Nulla: «il fiato della terra, putridume e radici, muschio, larve brune nascoste, cose vive e fertili nel buio, in attesa»[112].

Con espressione assai infelice (che ovviamente andrebbe contestualizzata per comprenderla meglio), forse, Benedetto Croce avrebbe detto che quella di Viola Di Grado è una scrittura "virile"[113]: per la sua possenza, la sua concentrazione, la sua ruvidezza, la sua asciutta e tagliente nettezza senza fronzoli, che arriva dritta come un fendente al cuore delle cose e non le blandisce, non le circuisce con artifici retorici e vacui esercizi di stile. È una scrittura tutta cose, anche nel ritrarre con acutezza fatti dello spirito.

E la sua fede nel potere della scrittura si evince anche dal fatto che l'ultimo messaggio d'amore che suggella il legame eterno fra i due protagonisti è affidato a una lettera, una lettera che, a sorpresa, determina il secondo finale del romanzo, quello davvero portatore di senso, in cui malinconicamente Vladimir si rende conto che la «gioia si riconosce solo da lontano, quand'è passata per sempre»[114]. Ma anche quello in cui al coltello scintillante dell'incipit fa da contraltare il bagliore poetico di un sorriso di neonato, preludio di un nuovo inizio.

La scrittura, dunque, veicola il "messaggio nella bottiglia" di questo romanzo: che l'amore, sulla terra, può fiorire pure in mezzo alla devastazione. E che, anche se «*amore non significa niente*»[115], e può sembrare una parola vacua, vuota di senso, «*voler stare sempre accanto a una persona, non lasciarsi mai, anche così, non è un miracolo anche quello?*»[116]. L'amore è nei gesti più che nelle dichiarazioni, l'amore è anche nelle debolezze e negli errori: è «prendersi cura degli altri»[117], sembra suggerire l'autrice di *Fuoco al cielo*.

---

[112] Ivi, p. 159.
[113] Adoperò quest'espressione in relazione alla scrittura di Neera; cfr. M. PANETTA, *Croce editore*, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Napoli, Bibliopolis, 2006, vol. I, p. 391.
[114] Ivi, p. 42.
[115] Ivi, p. 232.
[116] *Ibidem*.
[117] Ivi, p. 133: «E non è questo che fanno le persone sane di mente, prendersi cura degli altri?». Il paradosso, al riguardo, consiste nel fatto che proprio colei che viene considerata folle dai concittadini è, invece, più capace degli altri di dedizione e abnegazione (fin quasi al martirio: la lapidazione presente nel romanzo è fortemente simbolica) verso un essere che la madre naturale ha abbandonato. Il che potrebbe ingenerare tutta una serie di riflessioni su un altro controverso polo oppositivo: malattia/sanità, follia/lucidità. E, d'altro

Infine, volendo chiudere con l'inizio: il titolo del romanzo è magnifico.

Maria Panetta

canto, anche Vladimir più volte, spesso facendo seguito a un loro litigio, le porta in dono «una tavoletta di cioccolato alla menta» (p. 145) o «caramelle gommose a forma di conigli e una confezione di *cholodec*, la carne in gelatina che le piaceva da impazzire» (p. 151).

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

«L'Italia che scrive» di A. F. Formiggini: storia di chi scrive e di chi legge (1918-1938)

Nata dall'esigenza, avvertita da Formiggini stesso, di un serio e corretto mezzo di informazione bibliografica alla portata di tutti e non solo riservata agli addetti ai lavori, che in un mercato asfittico e segnato dalle vicende belliche potesse dirigere una domanda di cultura e di informazione, e guadagnare sempre nuovi "consumatori" usuali[1], «L'Italia che scrive» fu lo strumento attraverso il quale l'editore si espresse nel corso della propria vita sia dal punto di vista politico sia da quello culturale. Articolato in diverse rubriche, ognuna dedicata a un argomento differente, vide la partecipazione attiva di moltissimi intellettuali del periodo[2].

La cultura e l'editoria nei primi decenni del Novecento

Agli esordi del nuovo secolo si verificò un cambiamento complessivo nell'editoria e nella stampa italiane, anche se i grandi processi di trasformazione si determinarono tra gli anni Venti e Trenta; già in questa fase, comunque, cominciarono a porsi le premesse per l'evoluzione in senso industriale dell'editoria e la caratterizzazione del libro come oggetto di largo consumo. Erano favorevoli anche le condizioni di una forte espansione del mercato della stampa quotidiana e periodica, e si andò determinando un ampliamento del pubblico di lettori con un conseguente mutamento dei loro gusti, che nel campo della narrativa cominciavano a riguardare

[1] Cfr. L. BALSAMO, R. CREMANTE, *Angelo Fortunato Formiggini: un editore del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 391-424.

[2] Si presenta qui un estratto della tesi di Laurea Magistrale dal titolo *«L'Italia che scrive» di A. F. Formiggini: storia di chi scrive e di chi legge*, discussa presso la "Sapienza Università di Roma" nel gennaio del 2019: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giovanni Solimine.

gli scrittori stranieri assieme a quelli italiani, determinando l'inizio del fenomeno dei bestseller[3].

Successivamente, anche il fascismo rivolse molta attenzione all'editoria poiché a essa venne riconosciuta una funzione educativa, finalizzata alla formazione del nuovo uomo italiano voluto da Mussolini. L'editoria, così, non era più estranea alla vita nazionale e aveva come obiettivo quello della produzione di libri per gli italiani dentro e fuori dal confine. Sorsero, inoltre, moltissimi istituti culturali che pubblicarono collane e riviste politiche e storiche di impronta fascista, come gli istituti diretti da Giovanni Gentile, che esercitò un'egemonia culturale durante il Ventennio, ricoprendo anche un ruolo più che attivo all'interno del mondo editoriale italiano. Fu, infatti, uno dei maggiori sostenitori del regime nella cerchia degli intellettuali italiani e intervenne anche nel progetto enciclopedico proposto da Formiggini.

Lo stato dell'informazione bibliografica in Italia era molto scadente, anche in rapporto agli altri Stati europei: esisteva solo il bollettino curato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che però veniva pubblicato con una periodicità irregolare, così da essere di fatto inservibile per coloro che volevano essere aggiornati sulla recente produzione libraria italiana. Fuori dall'ufficialità, invece, veniva pubblicata una miriade di bollettini e di riviste bibliografiche curate da Enti privati o da organizzazioni culturali di vario livello e incidenza, ma con scarso risultato soprattutto dal punto di vista della diffusione[4].

Angelo Fortunato Formiggini fu un operatore culturale molto attento al mercato editoriale e la fondazione dell'«Italia che scrive» non fu casuale nel suo percorso: nella sua concezione editoriale, infatti, il settore della pubblicistica e quello della produzione di opere in volume si integravano vicendevolmente. L'idea era che l'editore non avrebbe svolto in pienezza il proprio lavoro di mediatore culturale se non avesse attivato canali adeguati di diffusione del libro, dato che la pubblicazione

[3] Cfr. N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Bari, Laterza, 2007.
[4] Cfr. S. FAVA, *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 59.

di opere qualitativamente valide per contenuto, forma e raffinatezza dell'edizione non avrebbe assicurato di per sé la diffusione delle stesse presso il pubblico. Una rivista propria avrebbe potuto promuovere l'informazione, l'intrattenimento e la riflessione critica[5]. L'esigenza di fondare un periodico di informazione bibliografica sembrerebbe risalire già al 1908, quando Formiggini presentò le prime edizioni nel corso delle feste Mutino-Bononiensi, ma in effetti la struttura organizzativa della casa editrice, con i primi spostamenti in varie città italiane, non avrebbe potuto sostenere la gestione amministrativa e progettuale di un periodico bibliografico come sarebbe stato poi «L'Italia che scrive».

La rivista

«L'Italia che scrive», con il sottotitolo «Rassegna per coloro che leggono. Supplemento mensile a tutti i periodici», poi solo per il 1935 «Rassegna per l'Italia che legge» e infine negli ultimi due anni «Rassegna per il mondo che legge»[6], rappresentò per Formiggini qualcosa di più di una rassegna o di un supplemento: fu il felice organo di battaglia e di propaganda libraria[7], come venne definita da Formiggini stesso. Più volte egli sottolineò con grande rigore non solo il ruolo culturale avuto dalla rivista, ma anche la sua forte e capillare diffusione, il numero elevato di abbonamenti, l'essere una delle poche, se non l'unica, iniziativa dell'epoca incisiva anche sul piano economico.

«L'Italia che scrive» fu essenzialmente la rivista del suo direttore non solo per la presenza di Formiggini nella cabina di regia ininterrottamente dal 1918 al 1938[8] – anno della sua morte –, ma anche perché la sua fu una direzione attiva, capace di organizzare una presenza culturale di intellettuali che cercavano di far sentire la

[5] Cfr. M. I. PALAZZOLO, *I tre occhi dell'editore: saggi di storia dell'editoria*, Roma, Archivio Izzi, 1990, pp. 56-64.
[6] Cfr. G. TORTORELLI, *L'Italia che scrive, 1918-1938: l'editoria nell'esperienza di A. F. Formiggini*, Milano, F. Angeli, 1996, p. 15.
[7] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo: storia della mia casa editrice*, Modena, Riccardo F. Levi, 1977, p. 39.
[8] La direzione e l'amministrazione restarono nelle mani di Formiggini almeno fino al 1934, finché non venne chiamato a collaborare alla direzione Giuseppe Zucca per un anno.

propria voce seppur con modi e toni diversi. Proprio per questo legame così stretto, la storia di Formiggini si rispecchia nella rivista; anche nella forma, nella stessa presentazione editoriale e tipografica.

Dall'analisi delle opere creative e saggistiche affiora un mondo sommerso e la rivista aggiunge alla ricostruzione storica dati informativi sui testi e sugli autori a volte perduti nella memoria del secondo Novecento, sollecitando, nonostante tutto, recuperi diretti dei volumi menzionati e rivelando spesso impensati collegamenti tra discipline differenti, come la letteratura per l'infanzia e quella straniera, e reggendo il confronto con la riflessione proposta da altri periodici[9].

Formiggini nell'editoriale del primo numero scriveva:

«L'Italia che Scrive» agiterà le principali questioni inerenti alla vita del libro italiano in quanto esse sono essenziali alla vita spirituale della nazione, e tratterà dei problemi della cultura in quanto essi hanno una proiezione sulla vita del libro. Questo nuovo periodico si propone inoltre di creare una intesa fra quanti vivono per il libro e lo amano, cioè fra gli autori, gli editori, i librai, coloro che si dedicano alle arti grafiche e infine i consumatori del libro, cioè il pubblico di lettori. Si sente dire spesso che in Italia si legge poco: ciò è vero soltanto in parte; comunque «L'Italia che scrive» col mettere sotto gli occhi di coloro che leggono una bibliografia fresca, sistematica e vivace della produzione editoriale italiana, contribuirà certo a una maggiore diffusione del libro. […]. Ma la bibliografia potenziale ha pure, oltre che un grande fascino di curiosità, una notevole importanza per dare un quadro più completo della fisionomia spirituale di singoli autori»[10].

Il sottotitolo ben sottolineava l'intento di guardare alla cultura dal punto di vista della produzione, senza sottovalutare il punto di vista della fruibilità da parte del lettore. Allo stesso tempo tracciava un possibile percorso di trasversalità della proposta informativa, che poteva costituire un arricchimento a qualsiasi rivista. Il carattere di italianità del periodico e il desiderio di proporre un sapere accessibile si concretizzarono sul piano editoriale soprattutto a partire dalla rubrica che costituì la sua anima: *Notizie bibliografiche*.

Formiggini non volle creare una rivista "seriosa" e difficile da leggere e orientò comunque le proprie scelte editoriali in modo da favorire l'ampliamento del

[9] Cfr. S. FAVA, *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*, op. cit., pp. 12-13.
[10] A. F. FORMIGGINI, *Esordio*, in «L'Italia che scrive», anno I, 1918, p. 3.

pubblico dei lettori, anche attraverso l'introduzione di rubriche agili e di gradevole lettura.

Non sempre sono facilmente identificabili gli specifici destinatari di un'iniziativa o di una collana formigginiana, poiché si assiste spesso al mescolamento di istanze colte e popolari, sia per quanto attiene ai contenuti sia per il linguaggio utilizzato. «L'Italia che scrive», ad esempio, è una rivista che affronta sicuramente temi di cultura "alta" con il contributo di intellettuali prestigiosi, ma è anche programmaticamente destinata a un pubblico il più ampio possibile e per questo alla riflessione colta affianca un tono ironico e diretto.

L'editore mostrò sempre molto interesse per le biblioteche e per le competenze tecniche e professionali dei bibliotecari, avendo ben chiaro il loro ruolo strategico per la diffusione del libro e la promozione della lettura. Tale interesse emerge chiaramente sulle pagine dell'«Italia che scrive», cui Formiggini chiamò a collaborare anche moltissimi bibliotecari come Domenico Fava, Giuseppe Fumagalli, Ettore Fabietti, Giannetto Avanzi, Olindo Guerrini, che nei loro contributi descrissero il mondo delle biblioteche e lo stato delle diverse discipline relative al libro. L'esordio, rituale che venne ripetuto dal direttore ogni anno, conteneva in sintesi i tre punti principali sui quali «L'Italia che scrive» sarebbe costantemente ritornata: il legame tra il libro e la vita spirituale della nazione e, quindi, la crescita dell'editoria vista come completamento necessario di un discorso più ampio e più vasto sullo stato della cultura italiana; la collaborazione, l'intesa - come scriveva Formiggini -, tra gli operatori, coloro che si dedicano alle arti grafiche, e i consumatori del libro; infine, il tentativo di colmare una lacuna reale, offrendo una rivista bibliografica ampia negli intenti e nei risultati, capace di stimolare nuove energie e di colmare il tempo perduto.

Il programma della rivista era stato presentato da Formiggini al Congresso del Libro un anno prima dell'uscita del primo numero ed era stato, poi, confermato nel bollettino editoriale del febbraio 1918.

Il Congresso del Libro si tenne a Milano dal 2 al 5 aprile 1917 e vide la partecipazione di personalità di spicco come Piero Barbera, Adolfo Orvieto, Andrea Galante. Si trattava di un'iniziativa proiettata verso il futuro e la ricostruzione culturale del Paese, la cui proposta consisteva nell'individuare un terreno di confronto tra intellettuali e mondo dell'editoria.

La vera forza del Congresso risiedeva nella ricerca di una congiunzione tra mondo scientifico ed editoriale per favorire interventi mirati e integrati in ogni settore di pertinenza del libro, allo scopo di sviluppare l'educazione secondo una logica estensiva. Editori, biblioteche, scuole furono interpretati come mediatori privilegiati per la costruzione di un nuovo tessuto nazionale unitario.

Il Congresso ebbe, inoltre, il merito di sottolineare l'esigenza di creare più stretti legami tra autori e lettori attraverso la mediazione editoriale[11]. Il cuore del discorso del Congresso del Libro partiva dal presupposto che in Italia si legge poco e che il pubblico italiano non legge, e riguardava, quindi, la necessità di promuovere una "coscienza nazionale del libro", nella convinzione che questa concorresse in larga misura alla costruzione dell'identità nazionale italiana[12]. Galante, inoltre, sollecitava la pubblicità dei libri tramite la creazione di un'apposita rivista «spicciola e popolare, la quale metta al corrente chi voglia istruirsi in cose di libri»[13]. La mancanza di una capillare diffusione della lettura non sembrava al conferenziere dipendere da un disinteresse del pubblico, quanto semmai dalla scarsità di canali e di strumenti atti a informare e a coinvolgere potenziali lettori. Il relatore esprimeva, quindi, il bisogno di avere una rassegna «in cui si dicesse particolarmente quanto contiene il libro nuovo di buono»[14]. In questo contesto di riflessione si situò appunto la comunicazione di Angelo Fortunato Formiggini.

---

[11] Cfr. G. TORTORELLI, *L'Italia che scrive, 1918-1938: l'editoria nell'esperienza di A. F. Formiggini*, op. cit., pp. 33-35.
[12] A. GALANTE, *La diffusione del libro in Italia e la coltura nazionale*, in "Società italiana per il progresso delle scienze e Associazione italiana per l'intesa intellettuale fra i paesi alleati e amici", p. 49, riprodotta in L. BALSAMO, R. CREMANTE, *Angelo Fortunato Formiggini: un editore del Novecento*, op. cit., pp. 224-26.
[13] Cfr. S. FAVA, *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*, op. cit., pp. 49-50.
[14] Ivi, p. 50.

Non erano presenti a Formiggini, neanche quando trattò di repertori e argomenti bibliografici, i motivi storici della mancanza in Italia di importanti riviste bibliografiche. L'approfondito dibattito culturale espresso nel corso del Congresso può senz'altro essere visto anche come una fucina di idee per l'editore modenese, in grado poi di elaborarle in maniera libera e costruttiva all'interno dell'«Italia che scrive».

Infatti, diversi editori[15] tentarono, seppur con scarsi risultati, di realizzare una pubblicazione generale di tutto quanto si stampava in Italia, ma nessuna di queste iniziative può essere paragonabile a quanto realizzato da Formiggini a partire dal 1918.

Analizzando concretamente la rivista e la sua struttura, ci si rende conto che le *Notizie bibliografiche* furono il cuore delle rubriche e costituirono la "cronistoria del movimento spirituale" del quale i lettori dovevano essere spettatori attivi e partecipi.

Le recensioni, inizialmente redatte dagli stessi autori, avevano una caratteristica più o meno volutamente informativo-promozionale. Successivamente esse furono affidate a collaboratori scelti con maggiore accuratezza, tant'è che nel primo numero dell'aprile del 1918 una premessa alla rubrica *Notizie bibliografiche* a cura della redazione precisava la diversa attribuzione dei vari contributi critici[16]. Già dal secondo numero della rivista, Formiggini decise di diversificare ulteriormente gli interventi «impugnando egli stesso la penna», scrivendo articoli e firmando con il simbolo «*l'x*».

Le *Notizie bibliografiche*[17] erano al loro interno suddivise in base ad argomenti che rimasero sostanzialmente identici nel tempo, a sostegno della preferenza di Formiggini per quei determinati temi; talvolta cambiarono nome, ma senza mutare mai contenuto e collaboratori.

---

[15] Come Francesco Pastore, Giacomo Stella, Giuseppe Pomba.

[16] Cfr. X, *Premessa a Notizie bibliografiche*, in «L'Italia che scrive», anno I, 1918, p. 7.

[17] Le principali suddivisioni furono: *Letteratura contemporanea*, *Critica e storia letteraria*, *Letteratura straniera in Italia*, *Storia*, *Scienze sociali*, *Pedagogia*, *Discipline critico-religiose*; a partire dal secondo numero si aggiunsero *Geografia*, *Storia e critica d'arte*, *Attualità*, *Statistica*, *Matematica*, *Scienze giuridiche*.

Se si confrontano i collaboratori delle prime annate con quelli delle ultime due, si potrà individuare con una certa evidenza il cambiamento, e in questo bisogna rintracciare lo scadimento della rivista, un cedimento alle difficoltà della casa editrice e il venir meno dell'entusiasmo che aveva contraddistinto la personalità del suo direttore.

Alla rubrica *Notizie bibliografiche* Formiggini volle accostare altre rubriche temporanee, interventi limitati alla collaborazione di un intellettuale, articoli di più ampio respiro. Tra questi ultimi vanno sicuramente segnalati i *Profili*, inaugurati nel secondo numero della rivista da un articolo di Dino Provenzal su Renato Fucini e che si conclusero dopo 171 interventi.

«L'Italia che scrive» si prefiggeva, nel proprio programma, il compito di raccogliere e divulgare le notizie sulla produzione libraria nazionale; ma ebbe anche la necessità di coprire altri settori come la bibliografia, che attirava l'attenzione di bibliotecari e archivisti. Data la mancanza di riviste e strumenti appositi, Formiggini aveva ben compreso che nell'Italia unita si dovevano offrire strumenti più attenti alle raccolte di documenti indispensabili agli studiosi.

Bisogna sottolineare che «L'Italia che scrive» non fu solo l'emanazione di un progetto di un gruppo di intellettuali, ma ebbe dietro di sé la cura e gli interessi di un editore che più volte dichiarò come proprio questa rivista fosse, per lui, la creatura più cara.

La struttura della rivista

La rivista, solitamente, in prima pagina riportava il sommario dove venivano riportate le rubriche: i *Profili* di autori contemporanei e la *Bibliografia*; seguivano gli *Istituti di cultura*, descrizioni della vita e dell'attività di istituzioni culturali antiche e recenti; i *Periodici*, brevi schede di periodici attuali; *Confidenze degli autori* e *Confidenze degli editori*, e infine la *Rubrica delle rubriche*, che raccoglieva le notizie sul mondo editoriale e librario da ogni parte d'Italia.

Una delle parti più significative è costituita dalle *Recensioni*, schede informative sul libro, e dalle *Recentissime*, indicazioni bibliografiche divise per materia[18]; queste ultime furono affidate dapprima a Domenico Fava, direttore della Biblioteca Estense di Modena.

Negli anni precedenti all'intervento massiccio del regime sulla cultura e sugli intellettuali, la rivista visse i suoi anni più vivaci e assunse la struttura di un quadro organico del panorama culturale e dell'organizzazione intellettuale italiana. Come si può evincere dal titolo, «L'Italia che scrive» si colloca coscientemente all'interno di quell'atmosfera nazionalistica che aveva caratterizzato i primi decenni del secolo; la prospettiva di Formiggini fu, però, quella di arrivare a un'effettiva concorrenzialità del prodotto italiano sul mercato internazionale, ma per questo fu necessario un profondo mutamento dell'azienda editoriale e dello stesso commercio nazionale. Interlocutori privilegiati di Formiggini per questa battaglia furono editori e librai, a cui egli si rivolse costantemente per l'elaborazione di una linea d'intervento unitaria. Come accennato, «L'Italia che scrive», il periodico dei periodici (per dirla con Formiggini), può costituire uno specchio della realtà dell'epoca sia dal punto di vista culturale sia da quello politico. Ad esempio, un aspetto tra i più caratterizzanti della rivista, dell'attività editoriale di Formiggini e della sua stessa esistenza fu costituito dal rapporto con Giovanni Gentile.

Il rapporto tra l'editore modenese e il fascismo fu sempre piuttosto difficile e controverso: egli fu un grande ammiratore di Mussolini, che inizialmente considerava l'uomo giusto, colui il quale poteva favorire la valorizzazione nel mondo dell'attività intellettuale italiana, ma dall'altra parte fu fortemente critico nei confronti di Giovanni Gentile.

«L'Italia che scrive» non fu un mensile che si occupò espressamente di politica; gli avvenimenti e gli sconvolgimenti che percorsero il Paese dal 1918 al 1938 apparvero, infatti, quasi defilati sulle pagine della rivista. Nessun collaboratore

[18] Le materie comprendono: Agricoltura, Industria e commercio, Archeologia, Belle Arti, Bibliografia, Biografia Contemporanea, Carte geografiche, Filologia-Storia letteraria, Filosofia, Geografia-Etnografia, Giurisprudenza-Amministrazione, Guerra e Marina, Letteratura Classica, Letteratura contemporanea, Medicina-Igiene, Scienze Sociali, Scienze Fisiche e Matematiche, Scienze Naturali, Storia, Tecnologia.

prese chiaramente la parola per affrontare il rapporto tra cultura e politica e, quindi, la rivista potrebbe dare l'idea di un periodico asettico ed estraneo ai problemi che affliggevano la contemporaneità e che si ripercuotevano sulla cultura e sulla società. In realtà, come per le altre rubriche, anche per *Politica e problemi sociali* bisogna far riferimento ai singoli recensori.

La decisione di mantenere il mensile tutto all'interno della linea culturale derivava dalla concezione di Formiggini secondo cui la politica veniva riassorbita in una visione della vita interessata soprattutto all'uomo e alla sua etica. Furono, quindi, le recensioni a parlare, e soprattutto i recensori che portarono i loro interessi nella rivista.

Alcune rubriche della rivista

Molti furono gli articoli apparsi su «L'Italia che scrive» dedicati alla storia delle case editrici, ma la rubrica *Editori ed artieri del libro*, nella quale venne pubblicato un contributo dedicato ai Barbera[19], non ebbe una continuità significativa né una collaborazione duratura. Gli interventi su questo argomento appaiono piuttosto casuali e talvolta affidati allo stesso Formiggini o in altri casi ad alcuni stretti collaboratori della rivista. Alcune notizie sulle pubblicazioni e sulle case editrici si possono evincere dalla rubrica *Confidenze degli editori*, ma l'attenzione dell'«Italia che scrive» per le case editrici si concretizzò soprattutto negli articoli dedicati alle nuove case editrici che avevano operato una rottura con l'editoria ottocentesca e risorgimentale, e a quegli editori che a partire dagli anni Venti rappresentarono l'espansione dell'editoria di massa.

Quando nel 1918 Formiggini decise di pubblicare il primo numero della rivista, si era trasferito già da alcuni anni a Roma, dove sembrava aver trovato le condizioni adatte per poter proseguire la propria attività, sebbene l'editoria non potesse disporre nella città di un *humus* fertile e stimolante nel quale fiorire; le esperienze a Modena e

[19] P. BARBERA, *Editori ed artieri del libro: la Ditta G. Barbera*, in «L'Italia che scrive», anno I, 1918, p. 5.

Genova non avevano, comunque, portato i risultati auspicati dall'editore e nella capitale la presenza della moglie romana – sua fedele collaboratrice –, la vicinanza delle accademie e degli istituti con i quali era in contatto gli avevano reso la permanenza più piacevole.

Nella nuova sede Formiggini trovò gli stimoli che aveva cercato vanamente a Genova, ma non risparmiò comunque critiche ai colleghi romani, a conferma della disomogeneità del panorama editoriale romano. Vi era, infatti, una scarsa tradizione tipografica, che l'editore sottolineò già nel 1920 nel numero del suo periodico in cui dedicava un articolo al convegno che sanciva la fine dell'Atli e la nascita dell'Aeli e in cui si consumava la rottura definitiva tra la rappresentanza di categoria dei tipografi e quella degli editori[20].

Sempre sull'argomento delle case editrici si registrano degli interventi piuttosto casuali: il più delle volte essi furono affidati allo stesso Formiggini, mentre in altri casi a collaboratori occasionali. Non è chiaro il motivo dello scarso successo della rubrica *Editori ed artieri del libro*, che sembrava adatta alla linea della rivista formigginiana. Tortorelli ha spiegato questo mancato successo con la presenza della rubrica *Confidenze degli editori*, che rese inutile un'altra rubrica che affrontava una tematica molto simile, poiché in quest'ultima era possibile trovare le ultime novità e le pubblicazioni recenti.

Sin dal suo primo anno di vita, la rivista inaugurò tra le altre la rubrica *Discipline critico-religiose*, titolo che sarebbe rimasto invariato, fatta eccezione per qualche numero dove figurò con il titolo *Religione*. La rubrica venne curata da Ernesto Buonaiuti e fu proprio grazie a lui che il periodico s'inserì all'interno del panorama di rinnovamento del dibattito teorico, metodologico e politico degli anni Venti. Il contributo di Buonaiuti non si fermò a una puntuale panoramica di recensioni, ma rimandò anche a delicate questioni che toccavano l'editore stesso e la concezione del rapporto religione-individuo, e religione e società civile.

[20] A. F. FORMIGGINI, *Il Convegno Nazionale degli Editori (L'Atli è finita: è nata l'Aeli)*, in «L'Italia che scrive», anno III, 1920, p. 102.

La rubrica non si limitò ad affrontare le diverse concezioni di Formiggini e Buonaiuti sul problema religioso, ma ebbe anche un certo rilievo battagliero nei confronti dell'idealismo di Croce e Gentile.

Sebbene alcuni dibattiti, prese di posizione e articoli non trovassero sempre d'accordo Formiggini e gli altri collaboratori, nella rubrica si registrò sempre una partecipazione simile a quella che caratterizzava le altre. La rubrica *Discipline critico-religiose*, infatti, non si esaurì soltanto nei contributi del suo ideatore, ma accolse anche le posizioni di altri studiosi che seguirono altrettante strade autonome e originali.

Tra i collaboratori ricordiamo Adriano Tilgher, Luigi Salvatorelli, Paolo Emilio Pavolini, Cesare Botti, Giuseppe Tarozzi, Ettore Lo Gatto, Alberto Pincherle, Agostino Biamonti, Marcella Ravà, Raffaello Morghen. Emblematico fu anche il rapporto tra il direttore della rivista e il direttore della rubrica: dislocati su posizioni diverse, erano piena espressione della difficoltà dei tempi che si trovavano a vivere.

Il *focus* della rubrica sarebbe stato quello di rimettere in movimento la nostra tradizione e la nostra produzione, tralasciando gli articoli di argomento biblico, storico-ecclesiastico e apologetico che erano, invece, il centro del periodico «La Civiltà cattolica» o dei mensili «Athenaeum» e «Rivista italiana di filologia».

Dal 1925 al 1938 si assisté a una diminuzione della presenza di Buonaiuti sulle colonne della rivista. Siamo nel periodo del consolidamento del fascismo. La politica della Chiesa verso la dittatura e la stipula del Concordato non rimasero escluse dalle pagine dell'«Italia che scrive», che ancora una volta dimostrò di non volersi piegare davanti al clima politico imperante, il che fu reso possibile grazie alla forza e alla volontà di resistenza da parte dei collaboratori che difendevano le loro idee e gli interventi sul periodico, anche se la rivista si ritrovò a subire uno stretto controllo dovuto anche all'inserimento di collaboratori più vicini alle posizioni del regime fascista.

La letteratura straniera

Se da un lato Formiggini non può essere considerato come uno di quegli editori che più parteciparono al rinnovamento e alla specializzazione della cultura italiana, e se gli autori e le traduzioni risentirono degli interessi personali dell'editore, un discorso diverso deve essere fatto per la rivista «L'Italia che scrive», le cui colonne ispirano numerose riflessioni.

La rubrica *Letterature straniere in Italia*, apparsa sin dal primo numero del periodico con una lunga presentazione non firmata, ma da attribuirsi con ogni probabilità allo stesso Formiggini, sembrava essere consapevole del periodo storico-politico coevo: si era, infatti, cominciato a tradurre molto, non sempre il meglio, e per questo tanti capolavori erano ignorati o restavano poco noti senza riuscire a oltrepassare i confini e a trovare una degna veste italiana.

Nelle prime annate dell'«Italia che scrive» fu riservata una certa attenzione alla letteratura straniera e così, quando nel 1920 apparve nella rubrica *Confidenze degli autori* il primo breve intervento di Ettore Lo Gatto ad illustrare il proprio lavoro di editore e traduttore, possiamo dire che la rivista aveva già iniziato a offrire alla cultura italiana quel panorama bibliografico ormai indispensabile sulle letterature straniere.

Bisognò arrivare al 1928 perché iniziasse a formarsi un interesse continuo e puntuale sulla letteratura americana che, poi, dagli anni Trenta diventò quasi esclusivo sulle pagine del periodico. Il 1928 è l'anno in cui Leonardo Kociemski iniziò a parlare di Jack London, la cui fortuna si evince anche considerando la sua presenza nei cataloghi e nei giornali delle case editrici socialiste, presentato come autore accusatore del sistema capitalistico, come libero scrittore fuori dai vincoli dell'accademia e, per la sua stessa vicenda biografica, vicino alle tribolazioni del popolo.

Nelle ultime due annate dell'«Italia che scrive» con Formiggini alla direzione, furono segnalati, infine, i volumi di autori del calibro di William Faulkner, Margaret Mitchell e John Steinbeck con le traduzioni di Cesare Pavese ed Elio Vittorini. Se la

letteratura inglese e quella americana godevano di una presenza critica apprezzabile, risulta inspiegabile la scarsità di contributi critici relativi all'assai diffusa letteratura francese o a quella tedesca soprattutto negli anni Trenta, quando il nostro Paese si avvicinò politicamente alla Germania. Anzi, dal 1930 si registra un incremento della letteratura americana, depositaria anche di valori democratici estranei rispetto alla linea culturale proposta dal fascismo.

L'attaccamento del fondatore alla sua creatura fu tale che la sua direzione si esaurì soltanto con la sua tragica fine, nel 1938. Il lascito più prezioso di Formiggini è rappresentato dall'aver dato vita a un vero e proprio osservatorio sulla produzione editoriale del tempo, sorto proprio quando si avvertiva la necessità di riannodare i fili della cultura italiana con quella europea, riuscendo a mantenere vivi il dibattito e il contatto con gli intellettuali, molti dei quali emarginati dal regime. Nella rivista, infatti, poterono cimentarsi generazioni diverse di esperti di vari campi del sapere e un'attenta lettura dell'«Italia che scrive» può rivelare molti aspetti ancora non del tutto noti della cultura degli anni Venti e Trenta, specie in relazione allo sviluppo dell'editoria nazionale nel corso dei primi decenni del Novecento.

Raffaella Anna Indaco

Le Edizioni Lindau di Torino

Alla ricerca di un nuovo punto di vista: quasi trent'anni di Edizioni Lindau attraverso le collane

La casa editrice torinese Lindau viene fondata a Torino nel 1989 e fin dagli inizi si dedica alla pubblicazione di saggistica cinematografica e di moda. La Edizioni Lindau si stabilisce inizialmente in via Lagrange 7 per poi spostarsi, nel 1993, in quella che diventerà la sua sede storica in via Bernardino Galliari 2bis. Attualmente Lindau ha trovato una nuova casa in Corso Re Umberto 37, sempre a Torino.

Già la scelta del nome ha ispirato quell'idea di voler fare editoria in modo libero e guardando verso orizzonti che restano ancora inesplorati. Lindau, infatti, è il nome di una piccola città situata su un'isola nel lago di Costanza, in Germania, denominata «città libera e operosa»[1] per il suo essere indipendente, punto focale per i collegamenti tra l'Europa e Milano e celebrata per le sue virtù da Friedrich Hölderlin, come si può leggere nella lirica citata nella presentazione sul sito della casa editrice:

E cerca per cantarti un nome amoroso, o felice
Lindau! Questa è una delle porte ospitali
che lusingano viaggi, distanze di molte promesse,
laggiù, dov'è il prodigio, una divina belva,
il Reno che si rompe la via temeraria giù al piano,
e dalle rocce sgorga una valle di giubilo;
o laggiù, verso Como, andando tra limpidi monti;
o qui a fianco sul lago aperto, con il giorno che volge:
ma, o consacrata porta, tu più mi lusinghi ad andare
a casa dove io so tutte le vie fiorite,
cercando la mia terra, le belle convalli del Neckar,
i boschi, il verde sacro dei miei alberi,
dove la quercia è buona compagna di faggi e betulle

[1] Si veda la sezione *Chi siamo* sul sito di Edizioni Lindau: http://www.lindau.it/Chi-siamo. Questo contributo è un estratto della tesi in "Mediazione editoriale e cultura letteraria" del Corso di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Leggere indipendente: storia, esempi e situazioni dell'editoria indipendente in Italia. Il caso di studio di Edizioni Lindau*, discussa presso la "Sapienza Università di Roma" nel luglio del 2018: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

e un luogo sopra i monti amico m'imprigiona.

Edizioni Lindau è frutto del lavoro di alcuni amici, che furono tra i soci fondatori, e soprattutto di Ezio Quarantelli, che ne è attualmente il direttore editoriale. Si tratta del proseguimento di un progetto già avviato in precedenza, quello di una piccola casa editrice di Alessandria, Il Quadrante, successivamente acquisita dalla stessa Lindau.

L'obiettivo primario era quello di donare all'editoria italiana, in un anno emblematico come quello della caduta del muro di Berlino, una nuova piccola impresa culturale che, a piccoli passi, riuscisse ad andare sempre controcorrente. Come ha infatti recentemente dichiarato Ezio Quarantelli in un'intervista in occasione dell'ultima edizione del Salone Internazionale del Libro di Torino,

Nel 1989, il mondo stava per altro cambiando. Pochi mesi dopo la fondazione della casa editrice sarebbe crollato il Muro di Berlino, e altre trasformazioni aspettavano l'Italia e l'Europa.
La nostra partenza fu ambiziosa (e un po' velleitaria): avviammo subito una collana di narrativa e una di saggistica, con autori di assoluto rilievo. Volevamo ragionare in grande, pur essendo piccoli. E soprattutto volevamo agire con assoluta libertà di pensiero, sottraendoci al ricatto delle mode e dei luoghi comuni (anche quelli imperanti nei «salotti buoni» della cultura nazionale)[2].

Quindi tra le ambizioni di Lindau c'era, appunto, quella di ricoprire un ruolo piccolo, ma che fosse preciso: proporre al lettore una produzione ancora poco conosciuta ai tempi, ma di respiro europeo. Guardare oltre i propri confini territoriali e letterari per suscitare l'attenzione e l'interesse non solo degli studiosi che conoscevano già quegli ambiti di ricerca, ma anche e soprattutto di quei nuovi lettori a cui l'editoria deve da sempre la propria vitalità[3].

[2] Cfr. «The Catcher», *Un giorno, tutto questo: intervista a Ezio Quarantelli, direttore editoriale di Lindau Speciale Salone del Libro 2018 | Mappa dell'editoria italiana*, 26 maggio 2018, consultabile online alla URL: https://thecatcher.it/mappa-editoria-salone-libro-lindau-7163e8283464.
[3] Le informazioni sulle prime pubblicazioni di Edizioni Lindau sono state ricavate dalla lettura dei cataloghi cartacei gentilmente messi a disposizione dalla casa editrice. Nello specifico, per questa nota, si fa

A quasi trent'anni dalla fondazione, Edizioni Lindau resta un punto di riferimento per chiunque si occupi di cinema e negli ultimi anni sta consolidando la proposta di narrativa, puntando sulla scoperta di nuovi autori italiani e internazionali e sulla riscoperta di altri. A questo proposito è nata nella casa Lindau una nuova collana, sempre dedicata alla narrativa, come «Senza Frontiere». Il nuovo progetto, che porta il nome di «Contemporanea», parte da presupposti simili, ma sarà dedicato del tutto ad autori inediti in Italia, soprattutto giovani:

La prima collana di *narrazioni*, «Senza Frontiere», aperta a tutti i generi e gli stili, si è fatta conoscere per l'alto valore letterario dei testi che raccoglie. La nuova collana partirà da basi simili − abbiamo un'idiosincrasia congenita per i confini troppo stretti − ma sarà dedicata agli autori inediti in Italia, e riserverà molto spazio ai giovani. La aspettiamo con curiosità, e siamo sicuri che i lettori la accoglieranno con lo stesso entusiasmo che hanno riservato alla sua «sorella maggiore»[4].

Non c'è modo migliore per conoscere il lavoro di una casa editrice se non partire dal catalogo: i libri pubblicati, uno dopo l'altro, costituiscono in fila la più grande dichiarazione d'intenti per un editore. Per questo motivo in questa sede verrà analizzato il catalogo della casa editrice Lindau dai primi anni di attività alle pubblicazioni più recenti, senza tralasciare un paragrafo dedicato al come si lavora alle Edizioni Lindau e un'analisi della rassegna stampa dedicata ad alcuni autori pubblicati negli ultimi tempi in quella collana di narrativa, «Senza Frontiere», che ormai è un punto di riferimento per la presenza di questo "genere" (con romanzi e racconti, autori riscoperti e da scoprire) all'interno del catalogo e, pian piano, sta diventando riconoscibile e apprezzata anche dai lettori.

---

riferimento al catalogo del 1992.

[4] Cfr. l'intervista a Ezio Quarantelli su «The Catcher», art cit., a p. 79.

I primi anni: saggistica cinematografica e prime collane

Nel 1989 per i fondatori di Lindau il quesito su come indirizzare il lavoro editoriale cade soprattutto su quali generi letterari pubblicare. All'inizio, l'idea era quella di dar vita a una casa editrice indipendente che vedesse crescere alle proprie spalle, negli anni, un catalogo grande, ricco ed eterogeneo che comprendesse narrativa, saggistica e arte (sia pittorica sia cinematografica). Un progetto molto impegnativo e ambizioso che, dopo qualche tempo, spinse il direttore editoriale verso la decisione di ridimensionare il proprio campo d'azione per specializzarsi, poi, in un ambito circoscritto a cui Edizioni Lindau deve buona parte della propria fortuna: la saggistica di cinema.

A questo proposito, il primo libro di cinema pubblicato nel 1991 dalla casa editrice è il saggio dal titolo *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, realizzato in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema di Torino allo scopo di analizzare l'opera di Mario Soldati, scrittore e cineasta. Alla pubblicazione partecipano anche diversi enti tra i quali ricordiamo il Centro Pannunzio di Torino, due Dipartimenti dell'Università di Torino (il Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo e quello di Scienze Letterarie e Filosofiche), la Fondazione Mario Novaro di Genova e la Rai-Radiotelevisione Italiana.

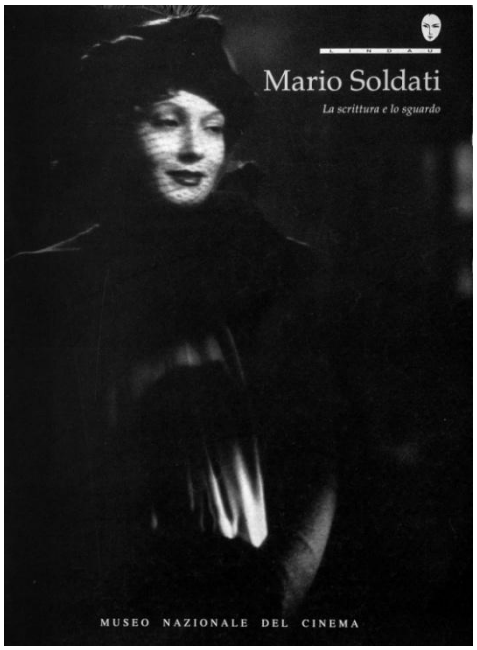


Fig. n. 1: copertina della monografia *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, prima pubblicazione della saggistica cinematografica di Edizioni Lindau nel 1991.

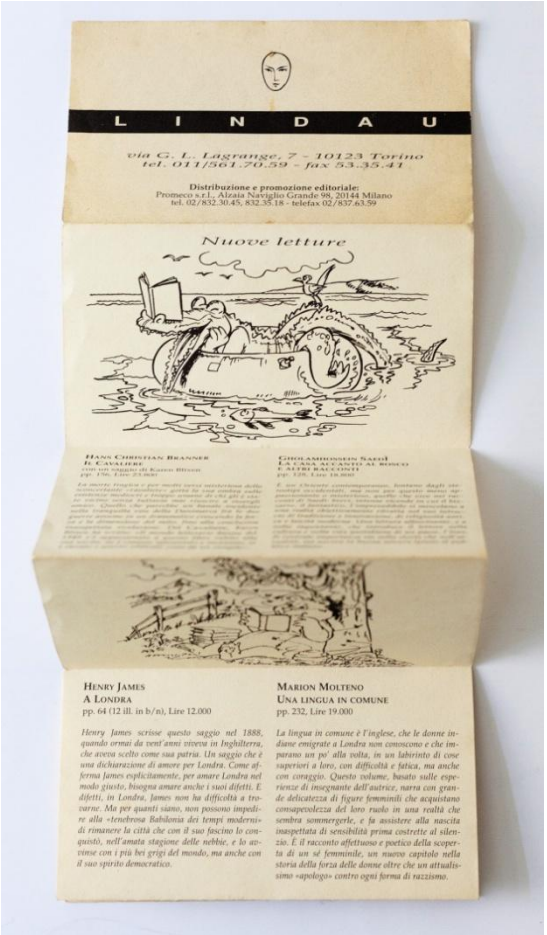
Il volume su Soldati è corredato di bellissime foto che sono state estrapolate direttamente dai film del regista e racchiude contributi di diversi autori, da Davico Bonino a Raboni, passando per Zavattini e Bertolucci. A questi si aggiungono le testimonianze dello stesso Mario Soldati, come ad esempio:

Ripeto, non avevo mai messo piede in un teatro di posa, non mi ero mai interessato di cinematografo. Un giovanissimo dall'aria stranamente astuta e vissuta, maglietta gialla, grandi occhiali, che appariva perfetto segretario del produttore avvocato Besozzi e ciononostante mostrava di intendersi di letteratura e letterati, mi condusse sollecitamente, con meraviglioso rispetto per la mia anonima persona, fino al teatro n. 2 e qui mi presentò, con tutte le forme, al direttore di scena. (Allora, bei tempi! non si diceva ancora «regista»). Quel giovanissimo dalla maglietta gialla era Libero Solaroli. E il direttore di scena era Mario Camerini.

A chiudere la monografia su Mario Soldati troviamo cronologia, bibliografia e filmografia, ognuna delle quali è completa e accurata. La pubblicazione di questo volume ha segnato, per Edizioni Lindau, l'inizio di una lunga e fortunata specializzazione in ambito cinematografico, inaugurata in questo caso dalla

collaborazione al Festival Internazionale Cinema Giovani, l'attuale Torino Film Festival.

A cavallo tra il 1990 e il 1991 la casa trova la propria espressione nella collana «Nuove Letture», diretta da Fulvio Ferrari. Sempre diversificate le proposte di lettura che fanno capolino all'inizio del nuovo decennio, portatrici, sì, di novità, ma soprattutto dell'animo editoriale controcorrente che Lindau ha delineato come proprio *modus operandi*. Il catalogo comprende *Il cavaliere* di Hans Christian Branner corredato di un saggio di Karen Blixen; *La casa accanto al bosco e altri racconti* di Gholamshossein Saedì; *A Londra* di Henry James; *Una lingua in comune* di Marion Molteno; *Ricchezza* di Arthur Schnitzler; *L'uomo che amava le isole* di David Herbert Lawrence; *La veritiera e meravigliosa storia di Mariken di Nimeg* di un anonimo fiammingo; *Il disegno ad inchiostro* di Hjalmar Söderberg e *Ascolta, Israele* di Ugo Bonanate. Di questi primi titoli, diversi per ambientazione, modo di raccontare e provenienza dei loro autori, sono ancora presenti nel catalogo della casa editrice, a quasi trent'anni dalla prima pubblicazione, le opere sopra citate di Henry James, Arthur Schnitzler, D. H. Lawrence e Hjamar Söderberg.



L I N D A U

via G. L. Lagrange, 7 - 10123 Torino
tel. 011/561.70.59 - fax 53.35.41

Distribuzione e promozione editoriale:
Promeco s.r.l., Alzaia Naviglio Grande 98, 20144 Milano
tel. 02/832.30.45, 832.35.18 - telefax 02/837.63.59

Nuove letture

HANS CHRISTIAN BRANNER
IL CAVALIERE
pp. 136, Lire 25.000

GHOLAMHOSSEIN SAEDI
L'ANIMA ALCANTO AL BOSCO
A TERA L'ANIMA
pp. 128, Lire 18.000

HENRY JAMES
A LONDRA
pp. 64 (12 ill. in b/n), Lire 12.000

Henry James scrisse questo saggio nel 1888, quando ormai da vent'anni viveva in Inghilterra, che aveva scelto come sua patria. Un saggio che è una dichiarazione di amore per Londra. Come afferma James esplicitamente, per amare Londra nel modo giusto, bisogna amare anche i suoi difetti. E difetti, in Londra, James non ha difficoltà a trovarne. Ma per quanti siano, non possono impedire alla «tenebrosa Babilonia dei tempi moderni» di rimanere la città che con il suo fascino lo conquistò, nell'amata stagione delle nebbie, e lo avvinse con i più bei grigi del mondo, ma anche con il suo spirito democratico.

MARION MOLTENO
UNA LINGUA IN COMUNE
pp. 232, Lire 19.000

La lingua in comune è l'inglese, che le donne indiane emigrate a Londra non conoscono e che imparano un po' alla volta, in un labirinto di cose superiori a loro, con difficoltà e fatica, ma anche con coraggio. Questo volume, basato sulle esperienze di insegnante dell'autrice, narra con grande delicatezza di figure femminili che acquistano consapevolezza del loro ruolo in una realtà che sembra sommergerle, e fa assistere alla nascita inaspettata di sensibilità prima costrette al silenzio. È il racconto affettuoso e poetico della scoperta di un sé femminile, un nuovo capitolo nella storia della forza delle donne oltre che un attualissimo «apologo» contro ogni forma di razzismo.

Fig. n. 2: Catalogo a fisarmonica dedicato alla collana «Nuove Letture» (1990/1991).

Si affermano così, nei primi tre anni di attività della casa editrice, tre collane: «Nuove Letture», «Le Opere» e «La Città», a cui si affianca il lavoro monografico su varie forme d'arte.

Se si sfoglia il catalogo delle Edizioni Lindau relativo all'anno 1992, si nota fin da subito un'interessante serie di saggi riguardanti letteratura, arte e filosofia, persino matematica e fisica, opere musicali, senza tralasciare gli immancabili film. Tutto questo è stato raccolto nella collana «Le Opere», diretta da Ugo Bonanate. Per dar vita a questa collana, Lindau ha voluto chiedere a studiosi delle maggiori università sia italiane sia internazionali di dare una propria lettura di quelle opere che potrebbero farsi esempio universale per definire l'identità culturale di ciascuno. *Perché queste opere ci affascinano?* Questa è stata la domanda da cui è partito il

viaggio delle «Opere», avventura che ha trovato la risposta positiva dei professori interrogati che, a loro volta, si sono cimentati in un lavoro di ricerca dedicato a una singola opera.

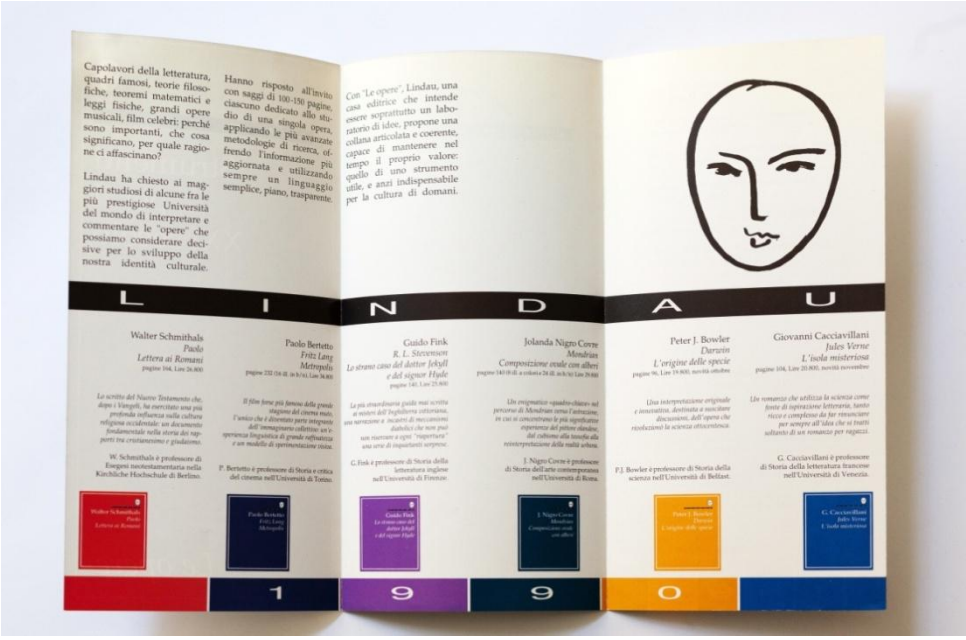


Fig. 3: dépliant dedicato alla collana «Le Opere» (1990-1992).

Ad aprire la collana c'è *Paolo. Lettera ai Romani* di Walter Schmitals, un'analisi necessaria, se si pensa soprattutto a quanto il Nuovo Testamento abbia influenzato la cultura occidentale. Dalla filosofia cristiana si passa, poi, all'eterno amore di Lindau, il cinema, con il secondo titolo pubblicato della collana, *Fritz Lang. Metropolis* (a cura di Paolo Bertetto), pietra miliare del cinema muto divenuta modello di sperimentazione visiva. Seguono uno studio a cura di Guido Fink su Robert Louis Stevenson e *Lo Strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, volto a indagare una delle più famose narrazioni dell'Inghilterra vittoriana: una narrazione a incastri piena di meccanismi oscuri e diabolici che ancora oggi è capace di riservare sorprese inquietanti; l'arte contemporanea si affaccia tra le prime pubblicazioni della

collana con un saggio di Jolanda Nigro Covre[5], dal titolo *Mondrian. Composizione ovale con alberi*, un quadro chiave nella produzione artistica del pittore olandese nel suo percorso verso l'astrazione; immancabili, uno sguardo alla teoria dell'evoluzione con *Darwin. L'origine della specie* a cura di Peter J. Bowler e un viaggio nella scrittura di Verne con *Jules Verne. L'isola misteriosa* a cura di Giovanni Caravillani. Da catalogo, possiamo vedere che le pubblicazioni nelle «Opere» continuano con altre analisi di tanta parte della letteratura che non può essere ignorata. Si tratta dei saggi *Shakespeare. Amleto* a cura di Alan J. Downie; *Agostino. Le Confessioni* a cura di Margaret R. Miles; *Foscolo. I Sepolcri* curato da Anco Marzio Mutterle e *Melville. Moby Dick*, sulla più famosa balena della letteratura, a cura di Harold Beaver.

Come si legge dal dépliant riepilogativo delle uscite nella collana «Le Opere» tra il 1990 e il 1992:

> Con «Le Opere», Lindau, una casa editrice che intende essere soprattutto un laboratorio di idee, propone una collana articolata e coerente capace di mantenere nel tempo il proprio valore: quello di uno strumento utile, e anzi indispensabile per la cultura di domani[6].

Nel periodo tra il 1992 e il 1995 nascono nella casa editrice due nuove collane: «Tradizioni» e «Letture». La prima comprende una serie di studi che si sviluppa in due direzioni: testi classici di vari ambiti tradizionali, fino a quel momento inediti o comunque poco disponibili in Italia, tradotti direttamente dal testo in originale, senza passaggi di lingua intermedi, e sempre corredati da un buon apparato critico, a cui si affiancano, a pubblicazioni intervallate, alcune antologie tematiche. Queste ultime contengono altri brevi e importanti testi classici, oltre a saggi e scritti di autori contemporanei, assieme ad altre utili indicazioni d'approfondimento. Il primo libro pubblicato della collana è un *Libro del matrimonio* di al-Ghazzālī, massimo teologo

[5] «Iolanda Nigro Covre è professore di storia dell'arte contemporanea nell'Università di Roma», dal catalogo 1990 di Edizioni Lindau, consultato in cartaceo.
[6] Dall'introduzione alla collana «Le Opere», presente sul catalogo 1990 di Edizioni Lindau, consultato in cartaceo.

dell'Islam, uno studio su come una delle più grandi religioni esistenti si sia posta di fronte ai temi del rapporto coniugale, dei rapporti sessuali e della procreazione.

L'altra collana, «Letture», è dedicata esclusivamente a inediti del Novecento, sempre provenienti dalle più diverse tradizioni culturali e letterarie. I primi quindici titoli della collana arrivano da una serie omonima già pubblicata, tra il 1986 e il 1989, dalla casa editrice alessandrina Il Quadrante, che in seguito a questo accordo venne acquisita dall'editore torinese. Dal sedicesimo titolo in poi, i libri pubblicati sono tutti inediti appartenenti al lavoro di scouting di Lindau. Tra i primi titoli usciti segnaliamo *Il linguaggio dell'amore* di Gerard Reve e *Appuntamento con Bonaparte* del russo Bulat Š. Okudzava.

Menzione d'onore a una terza collana di Lindau che nasce sempre nel 1992, «La Città». Il nome è evocativo e c'è da dire che, per un editore orgogliosamente indipendente e che si prefigge l'arduo compito di essere una piccola grande casa editrice, è inevitabile non mettere le radici nella propria città di origine e attività, Torino. Da sempre cuore pulsante dell'editoria italiana (si pensi a Pomba, Einaudi e alla UTET[7], per esempio, e alla prolifica attività negli anni del Salone Internazionale del Libro), la città sabauda offre opportunità, atmosfere favorevoli e fervore culturale. Per celebrarla, le Edizioni Lindau dedicano a Torino questa collana in cui inizialmente vengono pubblicati quattro libri illustrati: *Torino 1880* di Edmondo De Amicis; *Torino. Il castello del Valentino* a cura di Costanza Roggero Bardelli; *Torino. Via Roma* a cura di Luciano Re e Giovanni Sessa, e il non meno importante *Fiat 500. Genio di un'epoca* a cura di Ugo Castagnotto e Anna Maria Quarona, dedicato a quell'automobile e all'azienda che di Torino sono state e continuano a essere simbolo in tutto il mondo.

Da affiancare a queste prime pubblicazioni, dato che nella casa Lindau sono sempre stati vivi l'amore e l'interesse per l'arte, troviamo anche due serie di monografie d'arte, una dedicata in generale ad arte e architettura e l'altra

[7] Per informazioni sulla casa editrice UTET si consulti almeno N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2007.

specificatamente all'arte contemporanea. A questo proposito non poteva mancare, conoscendo ormai la mission della casa editrice, una monografia specifica dedicata solo ed esclusivamente al cinema, la stessa in cui troviamo pubblicato il già citato *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, di cui abbiamo precedermene ripercorso la genesi come primo libro di cinema nato all'inizio degli anni Novanta presso la casa Lindau.

Fig. 4: esempi di primi cataloghi delle Edizioni Lindau (1992-1995).

Fig. 5: altri esempi di cataloghi delle Edizioni Lindau (1998-1999).

Nel 1998, poi, assistiamo a un altro punto di svolta per la produzione di Lindau: nasce la collana «Saggi», ulteriore punto di riferimento per un'impresa culturale che ha scelto di fare della saggistica il proprio punto di forza. Sempre nello stesso anno, le Edizioni Lindau vincono il Premio Filmcritica-Umberto Barbaro per «Universale Film».

Alle soglie del nuovo millennio, arriva per la casa editrice torinese più di qualche soddisfazione per le fatiche e la passione dimostrata. Infatti, nella casa Lindau si arrivano a contare più di seicento titoli pubblicati dall'inizio dell'attività e almeno sessanta novità all'anno. Sempre nel 2000 arriva anche l'acquisizione da parte della casa editrice fieramente indipendente torinese di un marchio editoriale minore, L'età dell'Acquario, storica casa editrice che si occupava già da anni di esoterismo.

Fig. 6: altri esempi di cataloghi delle Edizioni Lindau (2001-2003).

Fig. 7: altri esempi di cataloghi delle Edizioni Lindau (2005-2006).

Saggistica generale: da «I Draghi» a «Biblioteca»

Edizioni Lindau nasce come casa editrice specializzata in saggistica, e per questo motivo buona parte del suo catalogo racchiude collane dedicate a questo

genere. Tutte le collane di saggi meno una («Biblioteca») sono riconoscibili perché denominate con elementi che si rifanno sia alla natura sia al mondo animale, fantastico («I Draghi» e «I Piccoli Draghi», «I Delfini») o realistico («I Bambù», «I Leoni»).

Tra queste, «I Draghi» vogliono focalizzare l'attenzione del lettore su temi di attualità politica internazionale, importanti questioni che si trovano al centro del dibattito culturale, includendo sempre un punto di vista nuovo: idee che dividono e altre su cui convergere, supportate da esperti che ricercano soluzioni analizzando situazioni correnti. Di recente pubblicazione nei «Draghi» troviamo il saggio *Moro, il caso non è chiuso. La verità non detta* a firma di Maria Antonietta Calabrò e Giuseppe Fioroni. Ad affiancare la collana ci sono «I Piccoli Draghi», versione in formato minore dei saggi già citati, che accoglie le stesse tematiche. L'idea che regge la collana è quella di «portare in tasca idee che stanno formando il mondo di domani»[8].

Come da definizione, i saggi pubblicati nella collana «Le Frecce» vogliono essere brevi e penetranti e indagare su problemi dell'attualità politica, economica, culturale e sociale grazie allo sguardo dei massimi esperti del settore, sia italiani sia internazionali[9]. Il campo di indagine è, quindi, vario e, tra i titoli pubblicati, l'attenzione si posa, ad esempio, sul tema della crisi ambientale con *Sostenibilità, equità, solidarietà. Un manifesto politico e culturale* di Maurizio Pallante, passando al versante prevalentemente letterario e culturale con *E poi libri, e ancora libri* di Federico García Lorca, a cura di Lucilio Santoni, che riporta il discorso tenuto da García Lorca nel 1931 quando, in una Spagna che era stata già oppressa dalla dittatura, c'era un grande bisogno di mettere di nuovo la cultura al centro della vita dei cittadini[10], e lo ricollega all'impossibilità del poeta spagnolo di fermare con la propria arte l'ascesa di un nuovo regime totalitaristico.

---

[8] Cfr. il Catalogo 2018 della casa editrice. La sezione «I Piccoli Draghi» è consultabile anche online alla URL: http://www.lindau.it/Collane/I-piccoli-Draghi.
[9] Si veda la sezione «Le Frecce» sul catalogo della casa editrice: http://www.lindau.it/Collane/Le-Frecce.
[10] Si veda la scheda del libro dedicata a *E poi libri e ancora libri* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/E-poi-libri-e-ancora-libri.

Rimanendo nel campo della letteratura, questa volta antica e strettamente collegata a studi linguistici, Edizioni Lindau propone *Il piacere del latino. Per ricordarlo, impararlo, insegnarlo* di Enzo Mandruzzato, una vera e propria grammatica della lingua latina che vuole dimostrare quanto questa non sia per niente morta. Spostandoci in ambito giuridico-costituzionale, «Le Frecce» di Lindau vanno a segno con *La Costituzione spezzata* di Andrea Pertici, libro pubblicato in vista del referendum costituzionale del 2016 con l'obiettivo di proporre al lettore «un viaggio attraverso le varie tappe che hanno portato all'approvazione del testo che è stato sottoposto al giudizio popolare»[11] per, poi, poter verificare cosa sarebbe successo se, in seguito al voto, l'emendamento fosse entrato in vigore. La postfazione al libro è stata curata da Giuseppe Civati.

Pur restando collocabile nell'ambito della saggistica generale, la collana «Le Comete» punta i propri riflettori direttamente sul mondo cinematografico. Si tratta, infatti, di una serie di biografie e autobiografie che raccontano dettagliatamente e non senza aneddoti la vita di personaggi famosi del cinema e del mondo dello spettacolo e della letteratura. A questo proposito è opportuno segnalare le biografie di moda (ad esempio, *Le molte vite di Christian Dior* di Isabelle Rabineau e *La storia di Chanel N°5. La storia del più famoso profumo del mondo e di chi lo ha creato* di Tilar J. Mazzeo) e le forse più famose vite cinematografiche a cura di Italo Moscati[12] (tra cui spiccano *Hitchcock, Fellini & Fellini*, *Pier Paolo Pasolini. Vivere e sopravvivere*, *Anna Magnani*. *Un urlo senza fine* e *Greta Garbo. Star per sempre*).

Come accennato, Edizioni Lindau inizia il proprio percorso editoriale proprio occupandosi di cinema e moda con una particolare attenzione alle biografie dei

[11] Si veda la scheda del libro dedicata a *La Costituzione spezzata* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/La-Costituzione-spezzata.

[12] «Italo Moscati è regista, scrittore e sceneggiatore. Ha insegnato Storia dei Media all'Università di Teramo e tiene lezioni e corsi in vari atenei italiani e stranieri. Figura di spicco del mondo cinematografico, televisivo e radiofonico, è stato per alcuni anni direttore di RAI Educational dando vita a numerosi programmi innovativi, come Tem, Tempo ed Epoca, coniando uno stile personalissimo nella ricerca e nell'utilizzo dei più significativi materiali di teca»: dal profilo dedicato sul sito della casa editrice Lindau, consultabile alla URL http://www.lindau.it/Autori/Italo-Moscati.

personaggi che hanno fatto la Storia dello spettacolo e che cominciano a trovare con «Le Comete» il proprio posto assicurato nelle librerie, specie quelle specializzate.

Le collane «I Delfini, «Le Querce» e «I Leoni» indagano rispettivamente i mondi della scienza, della psicologia e della storia. In particolare, con «I Leoni» si compie un percorso a ritroso nel passato più remoto, allo scopo di ampliare il proprio sapere e la propria conoscenza[13]: è il caso di titoli come *La Chiesa dei primi tempi*, *Il cristianesimo nell'Impero Romano da Tiberio a Costantino*, *Barbari*, *Le Crociate* e *La donna al tempo delle cattedrali. Civiltà e cultura femminile*.

Con «I Quarzi» quei saggi che, negli anni, sono diventati best-seller nella casa Edizioni Lindau trovano il posto che più si addice loro in una collana nata nel 2012 e con una veste grafica del tutto rinnovata. Sulle copertine dei «Quarzi», infatti, su fondo bianco, domina nettamente un'immagine (che sia una fotografia o un'illustrazione), che la occupa per tre quarti ed è volta a specificare l'argomento trattato.

Sempre legata alla volontà della casa editrice di esplorare luoghi e civiltà lontane, ecco «I Bambù»: un'intera collana dedicata all'Estremo Oriente, il cui obiettivo è raccontarne la civiltà, spaziando tra storia, cultura, tradizioni e arte[14]. In questa collana, agli studi squisitamente di carattere storico (si veda *Storia del Giappone e dei giapponesi* di Robert Calvet) si affiancano diversi tipi di riflessioni: a partire dall'estetica orientale con un volume intitolato, appunto, *Sull'estetica giapponese*, fino ai più recenti *Alla sacra montagna di Nikkō* di Pierre Loti, in sostanza un reportage fotografico di viaggio scritto in prima persona da Loti all'inizio del Novecento, e *Lo Zen e la via del tè* di Okakura Kakuzō, una guida alla scoperta della millenaria arte del tè orientale attraverso pratiche e storia.

Si può chiudere la panoramica delle collane in cui la casa editrice torinese ha articolato negli anni la propria produzione libraria con «Biblioteca»: già dal nome si discosta dal "filone naturalistico" di cui Edizioni Lindau si serve per articolare i

[13] Cfr. il Catalogo 2018 della casa editrice. La sezione «I Leoni» è consultabile anche online alla URL: http://www.lindau.it/Collane/I-Leoni.
[14] Cfr. il Catalogo 2018 della casa editrice. La sezione «I Bambù» è consultabile anche online alla URL: http://www.lindau.it/Collane/I-Bambu.

propri libri di saggistica generale e, secondo l'intenzione dell'editore, vuole essere «una collana di testi non effimeri, destinati a *nutrire* riflessioni e dibattiti sui grandi temi della contemporaneità»[15].

Tra gli autori di punta della saggistica presente in «Biblioteca» è il romeno Mircea Eliade, storico delle religioni di fama internazionale, di cui Lindau pubblica i volumi *Yoga, Cosmologia e alchimia babilonesi* e *Miti, sogni, misteri*.

Spiritualità: «I Pellicani»

Il percorso alla scoperta di pratiche spirituali spesso e volentieri lontane da ciò a cui si è normalmente abituati non si esaurisce con la collana «Biblioteca». Al contrario, continua in modo più approfondito con «I Pellicani», collana a sé totalmente dedicata alle maggiori tradizioni religiose di tutti i tempi, con diversi focus sulla religione cristiana e sui campioni della fede, allo scopo di dare risposte profonde agli interrogativi spirituali di oggigiorno. Tra i titoli che ben esprimono lo spirito della collana troviamo *Desiderio e piacere. Una nuova lettura delle* Confessioni *di Agostino* di Margaret R. Miles, *Fede e scienza. Un dialogo necessario* di Benedetto XVI, *Lo spirituale e la politica* di Paul Valadier[16], Ecce Homo. *Una lettura ebraica dei Vangeli* di Frédéric Manns[17], *Il racconto del mondo. Chaucher e il medioevo* di Gilbert Keith Chesterton, *Il buon messaggio seguendo Matteo* a cura di Enzo Mandruzzato. *La cultura della controcultura* e *L'incontemporaneo. Péguy, lettore del mondo moderno*, entrambi di Alan Watts[18]. All'opera di Gilbert Keith Chesterton

[15] Cfr. il Catalogo 2018 della casa editrice. La sezione «Biblioteca» è consultabile anche online alla URL: http://www.lindau.it/Collane/Biblioteca.

[16] Paul Valadier, gesuita, dottore in teologia e in filosofia, è professore emerito al Centre Sèvres di Parigi, dove insegna filosofia morale e politica. Al riguardo cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau, consultabile alla URL http://www.lindau.it/Autori/Paul-Valadier.

[17] Frédéric Manns, nato nel 1942 in Croazia, è professore di Nuovo Testamento e Giudaismo alla facoltà di Scienze Bibliche e Archeologia dello Studium Biblicum Franciscanum di Gerusalemme; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau, consultabile alla URL http://www.lindau.it/Autori/Frederic-Manns.

[18] Alan Watts è stato un celebre autore, filosofo e docente americano; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau, consultabile alla URL http://www.lindau.it/Autori/Alan-Watts.

Lindau dedica un'intera collana, collocabile non nell'ambito dei saggi, ma in quello della letteratura e che analizzeremo in seguito.

All'interno dei «Pellicani» si trovano anche due sottocollane ancor più mirate, dal titolo «Pratiche» e «Beatitudini»: la prima propone esercizi e tecniche il cui compito vuole essere allenare l'anima con l'attività pratica, appunto, oltre che con lo studio intellettuale[19]; la seconda, come da titolo, contiene una serie di studi dedicati alle Beatitudini del Nuovo Testamento, curati da studiosi e intellettuali italiani quali ad esempio Lucetta Scaraffia, Eraldo Affinati e Goffredo Fofi. Sono otto i saggi pubblicati che riprendono, così, non solo il numero delle beatitudini evangeliche, ma anche il messaggio spirituale che viene assunto come titolo del libro stesso (*Beati i poveri in spirito, perché di essi è il regno dei cieli*; *Beati i misericordiosi, perché troveranno misericordia* e altri).

Le copertine della collana «I Pellicani» presentano tutte un'immagine o una foto su fondo bianco, a riprova della sfera di appartenenza (spiritualità, religione, filosofia) degli argomenti trattati.

Letteratura: tante storie, dalla «Biblioteca di Classici» ai contemporanei

Alla sua attività di casa editrice specializzata in saggistica di cinema e moda Lindau affianca fin dai primi anni pubblicazioni letterarie. Così, si delinea nel tempo la presenza di diverse collane tutte dedicate al mondo delle lettere e dintorni.

Oltre alla «Biblioteca» in ambito saggistico, la casa editrice propone anche una «Biblioteca di Classici»: si tratta letteralmente di riscoprire i classici tramite i loro autori e questo è il messaggio che vogliono lasciare al lettore di oggi, grazie soprattutto a nuove traduzioni e ai contributi di studio dei curatori.

Tra gli autori a cui questa collana dona una nuova vita troviamo lo scapigliato Igino Ugo Tarchetti con, al momento in cui si scrive, ben tre pubblicazioni: *L'innamorato della montagna*, *Racconti fantastici* e *Amore nell'arte*. Presente il

[19] Cfr. il Catalogo 2018 della casa editrice. La sezione «I Pellicani» è consultabile anche online alla URL: http://www.lindau.it/Collane/I-Pellicani.

filone avventura, con D. H. Lawrence (*L'uomo che amava le isole* e *Mattinate in Messico*), Robert Louis Stevenson (*Il Diamante del Rajah*), Joris-Karl Huysmans (*Zaino in spalla* e *L'abisso*) e Jack London (*Quando Dio ride, Jerry delle Isole* e *Radiosa Aurora*). Fortunate e belle le raccolte di racconti di autori vari che prendono posto tra le file dei «Classici». Qualche titolo: *Sul mare, Giorni di Natale, Racconti sotto l'albero, Classiche storie di gatti, Vite da cani. Le storie più belle.* Come si può notare, ogni raccolta affronta un tema diverso, legato a un determinato periodo dell'anno o a una festività oppure racconta di cose, persone, animali attraverso la letteratura.

Legata a stretto giro con «Biblioteca di Classici», c'è un'altra collana, «Piccola Biblioteca», che si propone di creare un ponte tra l'autore, le sue storie e il lettore. Si tratta di una serie di volumi coloratissimi e dalla grafica minimal, che raccoglie consigli di scrittura, aneddoti e meditazioni sulla vita e sul lavoro di autori sia italiani sia stranieri. Semplicemente delle «pagine affettuose scritte da grandi nomi della letteratura quando non si sforzavano di *fare gli autori* ma erano semplicemente uomini e donne che parlavano del loro lavoro, percorsi di lettura»[20].

Tra i titoli della collana spicca *Giro di boa*[21] dell'einaudiano Guido Davico Bonino, una piccola guida alla grande letteratura del Novecento, un «libro da comodino», come lo definisce l'editore Lindau, un saggio letterario da consultare per leggere o rileggere i titoli trattati. Dal *Fu Mattia Pascal* di Pirandello a *L'uomo senza qualità* di Musil, passando per *L'Ulisse* di Joyce e *La signora Dalloway* della Woolf, Davico Bonino ci guida tra i capolavori del Novecento, non tralasciando preliminarmente biografie degli autori. Dal saggio che vuole raccontare vite letterarie alle lettere autografe degli scrittori il passo è breve, ed ecco che in «Piccola Biblioteca» troviamo pubblicato anche *Lettere a un giovane poeta* di Virginia Woolf con la traduzione di Camilla Salvago Raggi, a sua volta autrice di diversi romanzi in

[20] Si veda la sezione «Piccola Biblioteca» sul Catalogo della casa editrice alla URL: http://www.lindau.it/Collane/Piccola-Biblioteca.
[21] Si veda la scheda del libro dedicata a *Giro di boa* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/Giro-di-boa.

«Senza Frontiere». In *Lettere a un giovane poeta*[22] sono contenute due lettere scritte nel 1932 dalla Woolf a John Lehmann, collaboratore e poi direttore della Hogarth Press, casa editrice fondata proprio da Leonard e Virginia Woolf.

Nella «Piccola Biblioteca» la letteratura non resta mai confinata nel proprio ambito, ma viene contaminata da forme e generi diversi. Come nel caso di *Iram delle alte colonne* di Kahlil Gibran, in cui si cerca di far convergere lo stampo dialogico-narrativo del libro con i contenuti teorici sulla vita e sulla provenienza e la fine dell'uomo[23]. Non manca l'attualità, come ad esempio con *Breviario eretico (reazionario e massonico)* di Lino Sacchi, che si si serve della forma narrativa per raccontare col filtro dell'ironia[24].

A Gilbert Keith Chesterton, già conosciuto nei «Pellicani», Edizioni Lindau dedica una collana, «Chestertoniana». Anche Chesterton usa lo strumento dell'ironia per analizzare l'attualità, basandosi sul paradosso, come nell'*Uomo che sapeva troppo*, *L'osteria volante* e *I paradossi del Signor Pond*.

Collana che, invece, fa suo il concetto di verosimiglianza e raccoglie quelle storie che sono, appunto, tutte vere, probabili o possibili è «Le Storie». Una miscellanea di storie: dall'infanzia artistica dei *Piccoli Mozart. Wolfi e Nannerl, una storia di bambini prodigio* di Italo Moscati alla famiglia imprenditoriale e a suo modo altamente disfunzionale di *Vite a riscatto* di Oddone Camerana[25], non trascurando né il noir con *Omicidi in città* di Fulvio Gianaria[26] e Antonio Mittone né il passato le cui conseguenze devono essere sempre tenute a mente per non ricadere nello stesso errore con *I giocattoli di Auschwitz* di Francesco Roat[27] e *Tutto il tempo che occorre*

---

[22] Si veda la scheda del libro dedicata a *Iram delle alte colonne* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/Iram-dalle-alte-colonne.

[23] Si veda la scheda del libro dedicata a *Lettere a un giovane poeta* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/Lettere-a-un-giovane-poeta.

[24] Si veda la scheda del libro dedicata a *Breviario eretico (reazionario e massonico)* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/Breviario-eretico.

[25] Oddone Camerana (Torino, 1937) ha operato a lungo nel mondo della grande industria e in esso ha ambientato molte delle sue opere precedenti; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau e consultabile alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Oddone-Camerana.

[26] Fulvio Gianaria, avvocato penalista; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau e consultabile alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Fulvio-Gianaria.

[27] Francesco Roat, narratore, saggista e critico letterario trentino, già insegnante di lettere e consulente

di Silvia Golfera[28]; né tantomeno atmosfere narrative surreali che sembrano raccontare altro per poi condurre il lettore alla scoperta della propria anima spogliata di qualsiasi orpello, come nel caso di *Randagio è l'eroe* di Giovanni Arpino, di cui ampiamente si farà nome discorrendo della collana «Senza Frontiere» e che con questo stesso libro pubblicato nel 1972 ha vinto il Premio Campiello nello stesso anno.

Lo spazio riservato da Edizioni Lindau alla letteratura non si dimentica dei piccoli grandi lettori, ed è per questo che nasce «Grandi avventure seguendo una stella», la collana che propone fiabe e novelle provenienti da tutto il mondo. Anche per questa collana l'editore punta sulla scoperta e sulla riscoperta di autori e di storie destinate a un pubblico giovane e curioso di imparare con la fantasia e di viaggiare leggendo di mondi fantastici e, perché no?, lontani. A questo proposito Lindau propone *Quaderno da viaggio*. *Il libro delle mie avventure*, un albo illustrato che diventa una vera avventura interattiva in cui il viaggio parte da cosa mettere in valigia e procede con i vari itinerari che il bambino può personalizzare a piacimento[29]. Sempre legato al tema avventura troviamo *Le mille e una Italia* di Giovanni Arpino e *Dagli Appennini alle Ande*, racconto tratto dal celebre *Cuore* di Edmondo De Amicis. Riprendono il tradizionale filone fiabesco *Il principe ranocchio o Enrico di Ferro* dei Fratelli Grimm, *I racconti di Natale di Peter Coniglio* di Beatrix Potter[30] e *Jack L'Ammazzagiganti* di Anna Leotta[31]. Presenti anche contributi alla letteratura per l'infanzia che arrivano da grandi autori del Novecento come Grazia Deledda con il suo *Il dono di Natale*.

---

editoriale; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau e consultabile alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Francesco-Roat.

[28] Silvia Golfera, nata nel 1959, è laureata in Filosofia e insegna Lettere; cfr. il profilo a lei dedicato sul sito della casa editrice Lindau e consultabile alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Silvia-Golfera.

[29] Si veda la scheda del libro dedicata a *Quaderno da viaggio. Il libro delle mie avventure* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/Quaderno-da-viaggio.

[30] Beatrix Potter (1866-1943), londinese; cfr. il profilo a lei dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Beatrix-Potter.

[31] Anna Leotta è nata a Messina, ma vive e lavora a Napoli, dove insegna Disegno e storia della moda; cfr. il profilo a lei dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Anna-Leotta.

Dal 2017 nella casa Edizioni Lindau non è lasciato al caso neanche il genere noir, che trova la propria collocazione in «Crimini e misteri»: una collana di gialli d'autore in cui regnano misteri da risolvere, paradossi, ironia e gli immancabili colpi di scena[32]. Per quanto riguarda l'aspetto grafico, del giallo per antonomasia delle copertine Mondadori[33] non è stato accolto neanche un accenno, dato che quelle di Lindau sono meravigliose copertine con un'immagine a tutto campo più il titolo e il nome dell'autore posti in un riquadro colorato in alto. La collana è stata inaugurata alla fine di luglio del 2017 con due riscoperte arrivate in libreria nello stesso giorno dell'uscita: *Un urlo a Soho* di John Gordon Brandon[34] e *Quarantena al Grand Hotel* di Jenő Rejtő[35]. Il primo, come suggerisce il titolo, è un giallo di ambientazione anglosassone nato dalla penna del suo autore di origine australiana, poi trasferitosi in Inghilterra. Il secondo, invece, è ungherese per autore e atmosfere. Prendono successivamente posto nella collana titoli come *Natale con delitto* di Mavis Doriel Hay, *Morte di un aviatore* di Christopher St. John Sprigg e il più recente *Morte in Costa Azzurra* di John Bude.

Dopo aver passato in rassegna quasi tutte le collane specifiche in cui Edizioni Lindau articola le proprie uscite, maggior spazio va dedicato alla collana che, dal 2014, racchiude tutte quelle proposte di lettura di narrativa che vogliono essere un ponte tra la casa editrice, un determinato modo di fare letteratura e i suoi lettori: «Senza Frontiere».

---

[32] Si veda la sezione «Crimini e misteri» sul Catalogo della casa editrice alla URL: http://www.lindau.it/Collane/Crimini-e-misteri.

[33] Si veda G. C. FERRETTI, *«I libri gialli»*, in G. C. FERRETTI E G. IANNUZZI, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, minimum fax, 2014, pp. 37-43.

[34] John Gordon Brandon (1879-1941), nato in Australia e trasferitosi poi in Gran Bretagna, è diventato uno scrittore professionista dopo aver intrapreso una carriera nella boxe; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau e consultabile alla URL: http://www.lindau.it/Autori/John-Gordon-Brandon.

[35] Jenő Rejtő è nato a Budapest nel 1905 ed è morto in Ucraina nel 1943, dove era stato deportato dai nazisti per le sue origini ebraiche; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau e consultabile alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Jeno-Rejto.

«Senza Frontiere»: dal 2014 la collana per lettori avventurosi e aperti all'imprevedibile

Tra la narrativa delle Edizioni Lindau merita uno spazio di analisi dedicato la collana «Senza Frontiere». Come abbiamo visto, fin dai primi anni di attività, la casa editrice torinese si è occupata prevalentemente di saggistica, ma affiancandola anche con la letteratura. Il frutto più accurato di quei primi tempi di lavoro è forse la collana «Le Opere»: importanti opere letterarie analizzate accuratamente da professori universitari, da personalità in grado di trarne una visione critica nuova. Questo accadeva all'inizio degli anni Novanta.

In tempi più recenti, invece, le Edizioni Lindau hanno deciso di spingere il proprio catalogo, che ha la caratteristica di andare sempre controcorrente, verso una nuova collana in cui il punto focale fosse occuparsi esclusivamente di narrativa. Così, nel 2014 è nata «Senza Frontiere», una nuova collana che, già dal titolo, ispira un senso di apertura a ciò che non si conosce e vuole invitare il lettore ad avvicinarsi ai libri senza limiti e senza barriere. Le storie che «Senza Frontiere» accoglie non hanno limitazioni di epoca, lingua e genere e si rivolgono principalmente a tutti i lettori, con una predilezione speciale per il lettore curioso, che abborre la monotonia e il porto sicuro, dimostrandosi sempre aperto a nuove scoperte letterarie.

A spiegare bene le finalità di questa collana ci pensa l'editore stesso, con il trafiletto di descrizione presente sul sito:

«Senza Frontiere» significa almeno due cose diverse: l'apertura a tutte le lingue, le culture, le esperienze capaci di interrogare e arricchire la nostra contemporaneità; e la volontà di ignorare le fittizie barriere dei generi o degli stili per valorizzare soltanto la capacità di costruire una narrazione forte e onesta, in grado di bucare lo schermo opaco della nostra indifferenza di lettori sempre più compromessi con una narrativa di facile consumo.
Non ci interessano gli sperimentalismi fine a sé stessi, ma neppure i testi il cui solo fine è stupire il lettore con *effetti* sempre più forti o blandirlo con storie facili e superficiali. La lettura deve restare un'avventura aperta all'imprevedibile, talvolta scomoda, ma capace di lasciare un segno nella memoria e, perché no?, nella vita di chi la pratica[36].

[36] Si veda la sezione «Senza Frontiere» sul Catalogo della casa editrice alla URL: http://www.lindau.it/Collane/Senza-frontiere.

Fig. 19: una selezione di copertine dalla collana «Senza Frontiere».

La prima cosa che colpisce della collana è senza dubbio la scelta delle copertine delicate e sempre molto colorate: si tratta in genere di un dipinto e più raramente di una foto disposti a tutta pagina, con il nome dell'autore e il titolo del libro fissati nella parte alta o in quella bassa, in armonia con la composizione della copertina, e con campiture di colore che ben si coordinano con le tonalità dominanti della stessa.

Gli autori proposti in questa collana sono sia italiani sia stranieri, hanno scritto romanzi o racconti, alcuni di loro sono contemporanei e altri decisamente no, ma tutti sono l'anima parlante dello spirito di «Senza Frontiere» e di Lindau: farsi portatori di narrazioni che siano libere di circolare, nello spazio e nel tempo, senza barriere.

Come testimonia l'editore[37], uno degli autori usciti in «Senza Frontiere» fin dagli inizi e in cui la casa editrice ripone tanta parte delle proprie aspettative è Wendell Berry[38], cantore della ruralità americana che, col romanzo *Jayber Crow*, mai pubblicato in Italia prima di quel momento, entra a far parte della collana proprio nell'anno in cui quest'ultima nasce, il 2014, e inaugura così il fortunato ciclo sulle storie degli abitanti di Port William, piccolo centro agricolo del Kentucky. Grazie al lavoro di traduzione di Vincenzo Perna, di Wendell Berry Lindau dà alle stampe anche *Hanna Coulter*, *Un posto al mondo*, *La memoria di Old Jack* e, di recente, uscita proprio nel 2018, *I primi viaggi di Andy Catlett*. Le copertine del ciclo di Port William sono impreziosite da colorati ed evocativi dettagli dei dipinti di Grant Wood (già famoso per il suo *Gotico americano*), dipinti perfettamente in linea con le trame delineate da Wendell Berry e in grado di restituire le atmosfere dei libri. Parallelamente ai romanzi, Lindau approfondisce il mondo agricolo ed ecologista di Wendell Berry pubblicando, sempre nella stessa collana, due raccolte di saggi dell'autore americano: *Mangiare è un atto agricolo* e *La strada dell'ignoranza*.

Wendell Berry è uno degli autori contemporanei proposto dalle Edizioni Lindau, ma non il solo. Per fare l'esempio di un altro scrittore molto lontano, ma soltanto geograficamente, dall'Italia, si potrebbe iniziare con Pablo Simonetti[39], scrittore cileno di origini italiane e attivista per i diritti degli omosessuali di cui Lindau ha pubblicato la prima raccolta di racconti, *Vite vulnerabili*, edita in Cile nel 1999 da Alfaguara[40] e molto apprezzata dal suo connazionale Roberto Bolaño, che del più giovane autore dice: «La prima volta che ho letto un suo racconto l'ho fatto per curiosità, e non ho potuto abbandonarlo fino alla fine. Era da tempo che non

[37] In un'intervista rilasciataci: «L'autore su cui abbiamo lavorato di più è certamente Wendell Berry: uno scrittore davvero molto buono, con una capacità, piuttosto straordinaria, di raccontare la vita, con semplicità e poesia».

[38] Wendell Berry è un romanziere, poeta e critico culturale, ma anche agricoltore, attivista ecologista, pacifista; cfr. il profilo dedicato all'autore sul sito delle Edizioni Lindau e consultabile alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Wendell-Berry.

[39] Pablo Simonetti è nato a Santiago del Cile nel 1961; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Pablo-Simonetti.

[40] Alfaguara è una casa editrice di lingua spagnola fondata a Madrid nel 1964 da Camilo José Cela. Oggi fa parte del gruppo editoriale Penguin Random House.

leggevo racconti così ben narrati da uno scrittore cileno». Simonetti è stato recentemente protagonista, nel maggio 2018, di un tour che ha permesso ai lettori italiani di conoscere più da vicino le sue *Vite vulnerabili* prima in occasione del Salone Internazionale del Libro di Torino, poi a Napoli, Roma e infine Milano in una serie di incontri ospitati dai Centri dell'Istituto Cervantes nelle varie città. Continuando a parlare dei contemporanei proposti in «Senza Frontiere», è di recente pubblicazione *Gli zoccoli nell'erba pesante* di Giovanni Tesio, filologo e critico letterario, curatore tra le altre cose delle riedizioni nate nella casa Lindau delle opere di Lalla Romano, e il ciclo di romanzi legati al tema della vita raccontata attraverso la memoria di una donna adulta, nati dalla penna di Camilla Salvago Raggi[41], ossia *Paradiso bugiardo*, *Lontani parenti*, *Volevo morire a vent'anni* e la raccolta di racconti dal titolo *Amore che viene, amore che va* di recente pubblicazione nella primavera 2018.

Al momento la maggioranza di tutte le altre penne che fanno di «Senza Frontiere» una collana viva e prolifica è composta da autori di riedizioni e riproposte: proprio come nel caso di Lalla Romano, di cui Lindau ha ripubblicato dal 2016 a oggi i due romanzi giudicati minori *L'ospite* e *Inseparabile*, già einaudiani, e le due raccolte di racconti *Pralève e altri racconti di montagna* e *Due racconti-Un caso di coscienza* e *Ho sognato l'ospedale.*

Parte del lavoro portato avanti da Lindau con «Senza Frontiere» ci permette di riscoprire inoltre, sempre per quanto riguarda la letteratura italiana, gli scritti di Giovanni Arpino[42] con *Storie d'altre storie*, *L'ombra delle colline* e *Racconti di vent'anni*, o Ada Negri[43] con *Stella mattutina*. Più variegato, invece, il panorama degli autori internazionali: oltre ai già citati Wendell Berry e Pablo Simonetti, troviamo scrittori come Leonard Woolf e il suo *La morte di Virginia* (la cui

[41] Nata a Genova nel 1924, Camilla Salvago Raggi vive nel Monferrato; cfr. il profilo a lei dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Camilla-Salvago-Raggi.
[42] Giovanni Arpino (1927-1987); cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Giovanni-Arpino.
[43] Ada Negri (Lodi 1870-Milano 1945); cfr. il profilo a lei dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Ada-Negri.

traduzione Lindau ha affidato a Paola Quarantelli), un'autobiografia in cui Leonard racconta gli ultimi mesi della vita di sua moglie, la più nota Virginia Woolf, che si è tolta la vita annegando nel fiume Ouse il 14 marzo 1941; un esempio di quanto la collana si spinga lontano geograficamente lo fornisce anche la pubblicazione di due romanzi, *Smarrimenti* e *Il dottor Glas*, e di una raccolta di racconti, *Il disegno a inchiostro e altri racconti*, dello svedese Hjalmar Söderberg[44]. Per i racconti si tratta addirittura di una seconda edizione in casa Lindau, dato che la prima ha visto la luce, con il solo titolo *Il disegno a inchiostro*, nella collana «Nuove Letture» nel 1991.

«Senza Frontiere» è una collana variegata, ma estremamente inclusiva come dimostra con la pubblicazione postuma di *Benoît Misère*, romanzo autobiografico e surreale del monegasco Léo Ferré[45], personaggio che è stato, tra le altre cose, il primo artista a ricevere il Premio Tenco nella prima edizione del 1974. Si tratta di un romanzo al cui centro riecheggia il tema della memoria dello stesso Ferré, che è stato più volte rifiutato da altri editori e che alle Edizioni Lindau ha finalmente trovato il proprio porto sicuro, uscendo in libreria appena un anno dopo rispetto all'inaugurazione della collana con una copertina molto evocativa dai toni seppia.

Scorrendo la sezione di catalogo dedicata alla narrativa di «Senza Frontiere», si ha l'impressione di poter partire per un viaggio verso mete sconosciute. Di questa sensazione di viaggio e sconfinatezza sono esempio le pubblicazioni dedicate alla letteratura del Giappone con la riscoperta di Natsume Sōseki[46]: Lindau, infatti, porta in Italia i venticinque *Piccoli racconti di un'infinita giornata di primavera*, il romanzo *Raffiche d'autunno* e la recente trasposizione manga del suo libro *Io sono un gatto*, primo esempio di libro a fumetti presente nel catalogo dell'editore torinese. Di mondi lontani e di lingue altrettanto sconosciute si può parlare anche nel caso di quell'Irlanda ultraterrena rappresentata da un cimitero nel Connemara e dalle anime

[44] Hjalmar Söderberg nacque a Stoccolma nel 1869; cfr. il profilo a lei dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Hjalmar-Soederberg.

[45] Léo Ferré, ovvero Léo Albert Charles Antoine Ferré, è stato cantautore, poeta e scrittore. Nato nel Principato di Monaco il 24 agosto 1916, scomparso il 14 luglio 1993 a Castellina in Chianti; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Leo-Ferre.

[46] Natsume Sōseki (1867-1916) è uno dei maggiori scrittori giapponesi tra Otto e Novecento; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Natsume-Soseki.

che vi si trovano per trascorrere l'eternità in *Parole nella polvere* di Máirtín Ó Cadhain: una gigantesca impresa di traduzione dal gaelico che ha visto al lavoro quattro traduttori[47] (Luisa Anzolin, Laura Macedonio, Vincenzo Perna – già traduttore dei romanzi di Wendell Berry per Lindau – e Thais Siciliano) alle prese con un testo molto lungo e di cui non dev'essere stato facile riuscire a cogliere tutte le sfumature ironiche. Dall'Irlanda le narrazioni in viaggio di «Senza Frontiere» passano agilmente a un altro capo del mondo, l'Argentina nata dall'animo tormentato di Leopoldo Lugones[48] con il suo *Le forze misteriose*, dodici densissimi racconti che gli valsero il titolo di precursore del racconto fantastico argentino[49].

Con «Senza Frontiere», quindi, Lindau conferma la propria capacità di sapersi occupare bene di narrativa, così come già succedeva con la consolidata attitudine alla saggistica. Come abbiamo visto, la volontà della casa editrice di dedicarsi anche alla letteratura non nasce solo negli ultimi anni, ma si tratta di una produzione parallela ai saggi che, per le prime collane, era laterale e silente. Dal 2014 in poi, invece, anche per Edizioni Lindau la narrativa si sta affermando maggiormente e, in quattro anni, ha già una buona cerchia di lettori.

Dalla fortunata esperienza di questa collana così aperta e inclusiva, senza tralasciare le primissime prove letterarie degli anni Novanta o ancora la riscoperta dei classici con la loro «Biblioteca», il futuro della narrativa alle Edizioni Lindau è destinato ad aprirsi verso nuovi orizzonti: con «Contemporanea», nuova collana dedicata tutta agli esordi. Un cammino letterario, questo, che è stato possibile grazie all'intraprendenza e anche alla libertà e all'indipendenza che caratterizzano il lavoro di questa casa editrice, la quale da quasi trent'anni cerca di proporre ai propri lettori spunti e modi di leggere e comprendere il mondo sempre nuovi e controcorrente.

---

[47] Si veda la scheda del libro dedicata a *Parole nella polvere* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/Parole-nella-polvere.

[48] Leopoldo Lugones (1874-1938) nacque nella provincia di Córdoba, in Argentina; cfr. il profilo a lui dedicato sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Autori/Leopoldo-Lugones.

[49] Si veda la scheda dedicata a *Le forze misteriose* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/Le-forze-misteriose.

Cinema, Video, Televisione: «Il Grande Cinema», «Saggi» e «Strumenti»

Come abbiamo visto analizzando i cataloghi della casa editrice relativi ai primi anni di attività, la saggistica cinematografica si è rivelata, dall'inizio delle pubblicazioni e con il passare del tempo, il genere su cui Edizioni Lindau ha principalmente puntato molto. Attualmente sono ben cinque le collane attive dedicate al mondo delle tecniche e degli strumenti sia cinematografici sia televisivi, da sempre punto di riferimento nelle bibliografie di studio per coloro che portano avanti percorsi formativi di questo tipo.

A questo proposito, la prima collana da passare in rassegna è quella dedicata esclusivamente al cinema, «Il Grande Cinema», in cui trovano posto monografie e saggi dedicati allo studio di un film in particolare. La collana è stata rinnovata nella grafica a partire dal 2017[50]: immancabile, in copertina, la foto o l'immagine volta a rappresentare il cuore del saggio, posta sempre centralmente nella prima metà dello spazio disponibile. A fare da sfondo ci sono sempre colori chiari, ma d'impatto. Volendo dare rilievo al titolo, due colori differenti sono stati scelti per quest'ultimo e per il sottotitolo. Tra le proposte di Lindau ripensate appositamente per questa collana, impossibile non citare la monografia su Stanley Kubrick e il suo *Shining*[51], a cura di Giorgio Cremonini, e due saggi di studi più tecnici e specifici, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* di Michel Cion e *In un batter d'occhi. Una prospettiva sul montaggio cinematografico nell'era digitale* di Walter Murch.

Ad approfondire ancora di più gli studi e i dettagli tecnici provvedono tutti i libri pubblicati nella collana «Saggi» che, come da definizione dell'editore, «ospita volumi di particolare qualità e rigore scientifico, dedicati alla teoria, alla storia e alla critica del cinema della televisione e della comunicazione visiva»[52]. Troviamo, allora, diversi saggi di storia del cinema, dedicati nello specifico a quello italiano, indiano, giapponese e tedesco; manuali di sceneggiatura come *Il sistema sceneggiatura*.

[50] Si veda la sezione «Il Grande Cinema» sul Catalogo della casa editrice alla URL: http://www.lindau.it/Collane/Il-grande-cinema.
[51] Si veda la scheda del libro *Stanley Kubrick. Shining* sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/Stanley-Kubrick.-Shining.
[52] Si veda la sezione «Saggi» sul catalogo della casa editrice: cfr. la URL http://www.lindau.it/Collane/Saggi.

Scrivere e descrivere i film di Luca Bandirali ed Errico Terrone, volumi di approfondimento dedicati al lavoro di un solo regista, come succede per il grande maestro del cinema Stanley Kubrick con *La musica secondo Kubrick* di Sergio Bassetti, *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno* di Michel Chion e *Un'Odissea al cinema. Il 2001 di Kubrick e L'immagine secondo Kubrick* di Flavio De Bernadinis. Avendo fatto del cinema uno dei propri punti di forza, Edizioni Lindau ha all'attivo diverse pubblicazioni volte a rendere omaggio al regista.

Utilissimo oggetto di studio si rivelano le pubblicazioni che trovano posto nella collana «Strumenti», rivolte sia a chi studia determinati argomenti sia a chi vi si avvicina per passione oppure per ampliare le proprie conoscenze da autodidatta. Si tratta sempre di manuali tecnici dedicati, tra le altre cose, ad aspetti fondanti del lavoro cinematografico come inquadratura e montaggio (si veda *L'inquadratura. All'inizio del cinema* di Emmanuel Siety e *Il montaggio. Lo spazio e il tempo del film* di Vincent Pinel), generi, tecniche e forme del cinema (come il saggio dedicato al cinema di animazione a cura di Bernard Génin, dal titolo *Il cinema d'animazione. Dai disegni animati alle immagini di sintesi*, quello dedicato interamente al documentario *Il documentario. L'altra faccia del cinema* di Jean Breschand o il volume di approfondimento sulla Nouvelle Vague a cura di Michel Marie. Alla collana «Strumenti» Lindau ne affianca un'altra, «Strumenti Master», con l'obiettivo di offrire al lettore e/o studioso della materia una serie di manuali ancora più tecnici e approfonditi per conoscere e imparare i meccanismi del mondo cinematografico in modo ancora più approfondito[53]. Possono rendere l'idea di questa collana saggi come *Per scrivere un film* di Ugo Pirro e *La tecnica del montaggio cinematografico* di Gavin Millar e Karel Reisz.

Di tutt'altro respiro è l'ultima collana da prendere in analisi che la casa editrice torinese ha pensato per racchiudere tutte le proprie pubblicazioni riguardanti il cinema e che abbandona la veste di semplice manuale per ospitare una serie di approfondimenti, ognuno dedicato a sua volta a un singolo film. Si tratta della collana

[53] Si veda la sezione «Strumenti Master» sul catalogo della casa editrice alla URL: www.lindau.it/Collane/Strumenti-Master.

«Universale Film»[54]. Anche in questo caso, negli anni, la collana è diventata un punto di riferimento per chi studia o è appassionato di cinema, caratteristica agevolata anche e soprattutto dall'immediata riconoscibilità delle sue copertine. In «Universale Film», infatti, la copertina si presenta suddivisa geometricamente: al centro, sbandierati a destra in un rettangolo campito di nero, troviamo il nome del regista a cui è dedicata la monografia in bianco e subito sotto il titolo del saggio, questa volta colorato, secondo scelte grafiche che vanno di volta in volta dal rosso al giallo passando per il verde. Poco più in alto, leggermente spostato verso destra rispetto agli elementi precedenti, c'è il nome dell'autore del saggio. Racchiusa in un altro rettangolo, leggermente più piccolo, troviamo una delle due immagini di copertina scelte per rappresentare il libro (entrambe sono un fotogramma rappresentativo del film trattato nel libro); l'altra si trova nell'angolo superiore a sinistra. Con i saggi proposti, «Universale Film» riesce ad abbracciare buona parte della cinematografia italiana e internazionale. Tra questi, infatti, troviamo *Michelangelo Antonioni. L'avventura* a cura di Federico Vitella; diversi volumi nuovamente dedicati a Kubrick: *Stanley Kubrick. L'arancia meccanica* a cura di Giorgio Cremonini, *Barry Lindon* a cura di Philippe Pilard, *Rapina a mano armata* a cura di Roberto Curti e *Full Metal Jacket* a cura di Roy Menarini e Claudio Bisoni; poi *Nanni Moretti. Caro diario* a cura di Federica Villa, *Bianca* a cura di Roy Menarini e *Woody Allen, Manhattan* a cura di Elena Dagrada, per citarne qualcuno.

Fuori Collana

Il catalogo della casa editrice ospita anche una miscellanea di opere raggruppate in una sezione denominata «Fuori Collana»[55]. Tra queste troviamo biografie e saggi legati al cinema come *Pedro Almodovar. Tutto su di me* di Frédéric Strauss, *La luna, i falò. Il cinema* di Fredi M. Murer; *Jan Němec* a cura di Paolo

[54] Si veda la sezione «Universale Film» sul Catalogo della casa editrice alla URL: http://www.lindau.it/Collane/Universale-Film.
[55] Si veda la sezione «Fuori Collana» nel Catalogo della casa editrice alla URL: http://www.lindau.it/Collane/Fuori-Collana.

Vecchi, *Associazioni imprevedibili. Il cinema di Walerian Borowczyk* a cura di Alberto Pezzotta e *Andrzej Wajda. Il cinema, il teatro, l'arte* a cura di Silvia Parlagreco. Non è solo il cinema ad avere, alle Edizioni Lindau, pubblicazioni che esulano dalle collane già citate ma anche, ad esempio, la meditazione buddista con *La pura gioia dell'essere* di Fabrice Midal o la letteratura con *Cesare Pavese e la «sua» Torino*[56], un saggio che è più un racconto illustrato scritto a più voci e nato dall'esperienza di una mostra sul rapporto di Pavese con Torino, che si è tenuta proprio all'Archivio di Stato della città sabauda.

***

Come si lavora alle Edizioni Lindau

Dopo aver analizzato il Catalogo delle Edizioni Lindau, una domanda sorge spontanea: come si lavora in una casa editrice indipendente piccola, sì, ma che si propone grandi cose fin dalla sua data di fondazione? Per rispondere, basta passare in rassegna i vari ruoli che si affiancano in una casa editrice, facendone un racconto che arriva dalla viva voce degli addetti ai lavori.

La redazione

Come abbiamo visto, l'attività di Lindau inizia nel 1989 e proviene da un'altra esperienza, quella dell'alessandrina Il Quadrante, poi totalmente acquisita dalla casa editrice torinese. L'obiettivo iniziale del direttore editoriale Ezio Quarantelli è ambizioso: «fare in piccolo una grande casa editrice che pubblicasse insieme la narrativa, la saggistica e l'arte»[57], progetto poi scongiurato dai costi che un'impresa simile avrebbe comportato, specie per un editore indipendente agli inizi, e circoscritto alla sola saggistica di cinema. La scelta è stata dettata dal fatto che Torino è da

[56] Cfr. la scheda dedicata al libro sul sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/Libri/Cesare-Pavese-e-la-sua-Torino.
[57] Dall'intervista a Ezio Quarantelli cit.

sempre punto di rifermento per l'attività cinematografica: si pensi alle varie edizioni del Torino Film Festival e alla presenza del Museo Nazionale del Cinema, proprio all'ombra della Mole Antonelliana. Fin dai primi anni è chiaro che l'intento della giovane casa editrice fosse quello di porsi come nuova realtà in un panorama molto particolare e, di fatto, editorialmente attivo come quello torinese, che veniva dalla lezione di intellettuali del calibro, tra gli altri, di Piero Gobetti e Norberto Bobbio.

Lindau è una casa editrice ben strutturata e diversificata, al cui interno ogni membro ha un ruolo preciso, ma il lavoro viene svolto insieme, confrontandosi e aiutandosi. Nelle piccole e medie case editrici c'è pochissimo di quella struttura gerarchizzata e a tratti asettica che caratterizza le major proprio in quanto grandi aziende.

Una delle prime figure che in casa editrice lavora direttamente su e per il testo è la caporedattrice, Paola Quarantelli. I suoi ruoli sono molteplici nell'ambito della pubblicazione delle circa novanta uscite annuali, tra novità e riedizioni: l'assegnazione delle traduzioni; il coordinamento di eventuali redattori esterni che lavorano per la casa editrice; la selezione degli stampatori oltre al suo personale lavoro sui testi come redattrice e revisore. Va da sé che, dovendo assolvere a tutte queste incombenze, quello del caporedattore è un lavoro su un singolo libro (e di certo su più libri contemporaneamente) che rivela tempistiche e dinamiche imprevedibili. Eppure, c'è sempre un ordine da imporsi per lavorare bene e questo implica organizzarsi in base alla programmazione editoriale per i mesi a venire, così come saper organizzare il proprio piano di lavorazione sui libri che si seguono. Il lavoro di redazione non è mai circoscritto a una singola occupazione e/o a un singolo libro. Bisogna ricordare, inoltre, che il lavoro di redazione su un testo inizia con la prima lettura dello stesso, seguita da un confronto sui punti di forza e sul motivo per cui un determinato testo dovrebbe essere assolutamente pubblicato e successivamente anche da un profondo dialogo con l'autore, qualora questo possa essere presente. Solo dopo queste fasi preliminari potrà iniziare il lavoro redazionale vero e proprio e quello ad opera dell'ufficio stampa e comunicazione.

Per svolgere il proprio lavoro, Paola Quarantelli segue il libro dallo scouting a quand'è tutto pronto per l'uscita in libreria. A questo proposito si può fare l'esempio di una recente pubblicazione di casa Lindau che è stata molto impegnativa: *Parole nella polvere* dell'irlandese Máirtín Ó Cadhain. Dietro la pubblicazione di questo romanzo, uscito il 5 ottobre 2017, c'è un percorso redazionale lungo, difficile e intenso. La Quarantelli ha raccontato di aver scovato il libro, assieme a uno dei traduttori, alla Fiera di Francoforte[58]; è stato subito acquisito perché ritenuto interessante, «di quell'interessante che si abbina a una quantità di lavoro mostruosa»[59]. Pur essendo un romanzo scritto in gaelico, la base da cui partire è stata la traduzione dall'inglese perché né Paola Quarantelli né i quattro traduttori Luisa Anzolin, Laura Macedonio, Vincenzo Perna e Thais Siciliano conoscono il gaelico. Questo è stato un elemento destabilizzante per il lavoro di traduzione e poi di pubblicazione del romanzo, ma, grazie al continuo confronto, alla scelta di quale italiano usare per rendere al meglio una lingua in cui a prevalere è la forma dialogica e alla ricerca di punti fermi che fossero d'aiuto nella traduzione del testo, è stato portato a termine.

Quello effettuato su *Parole nella polvere* è stato un grande lavoro di ricerca, soprattutto per quanto riguarda la giusta resa di nomi di persona e di luogo, i riferimenti culturali alla storia irlandese, le scelte lessicali e sintattiche volte a far funzionare al meglio un testo che si esprime del tutto in forma dialogica, per cui il lettore conosce solo il punto di vista di chi parla. Un lavoro di traduzione e resa in italiano totalizzante e impegnativo, che trova espressione nelle quattrocento pagine del romanzo pubblicato e tradotto a otto mani, con l'aggiunta delle opportune revisioni sia da parte della caporedattrice Paola Quarantelli sia da parte degli stessi traduttori.

Un altro recente lavoro di traduzione che ci è stato segnalato e che si è rivelato tanto interessante quanto complicato è quello che è stato eseguito partendo dal

[58] La Frankfurter Buchmesse è la fiera del libro più prestigiosa in Europa e una delle maggiori al mondo. Com'è noto, si tiene ogni anno a ottobre.
[59] Si veda l'intervista a Paola Quarantelli nel contributo che segue.

giapponese per *Piccoli racconti di un'infinita giornata di primavera* di Natsume Sōseki: una raccolta di racconti molto difficile sia da tradurre sia da revisionare, cercando sempre di riuscire a mantenere equilibrati fra loro la natura originaria di questi racconti orientali, la resa in lingua italiana e quella che può essere la sensibilità dei lettori italiani, molto lontani dalla filosofia e dalle atmosfere giapponesi. Per la casa editrice, infatti, che vuole proporre in Italia il filone orientale, la sfida sta proprio nel riuscire a trasmettere una cultura letteraria e una sensibilità molto diverse dalle nostre.

Per riuscire nell'intento di offrire al pubblico libri e contenuti validi, bisogna lavorare in sintonia e alle Edizioni Lindau ci riescono non trascurando nulla, né appiattendo i tratti caratterizzanti del testo di partenza, testo che il loro lavoro redazionale vuole far arrivare ai lettori per quello che davvero rappresenta. Ogni membro della redazione ha le proprie aree di competenza, ma si lavora sempre insieme. La collaborazione, infatti, specie in una casa editrice indipendente, è necessaria, specie per quei titoli su cui si punta di più e per i quali la resa del lavoro editoriale deve essere massima.

Volendo approfondire l'aspetto della lavorazione di un testo, nella casa editrice torinese un altro ruolo importante al livello della redazione è rivestito dalla segreteria editoriale. Prima di analizzarne i vari compiti, è necessario ripercorrere quali sono le fasi di lavorazione[60] al livello redazionale intorno a un libro da pubblicare: come prima cosa si valuta la pubblicazione di un testo; nel caso l'ipotesi di pubblicazione sia fattibile, si passa alla parte contrattuale tra autore e editore o agente letterario e editore o casa editrice originaria e quella che vorrebbe pubblicarla; a questo punto, al libro viene assegnato un determinato *giro* (un determinato periodo che può andare da due o tre mesi in cui si raccolgono i vari titoli la cui uscita è prevista in un tempo prestabilito); successivamente si prepara la scheda libro, si lavora alla bozza di copertina assieme al grafico e si presenta il titolo in riunione con gli agenti, in modo tale che possa essere anticipato anche ai librai; nel mentre si valutano tutti quei

[60] Si veda l'intervista ad Alberto Del Bono.

progetti, bandi di traduzione *etc*. che possano aiutare la pubblicazione del determinato titolo a cui si sta lavorando; il testo viene corretto in due o tre giri di bozze, ne viene deciso il lancio e, quando viene approvato per la seconda volta, viene mandato in stampa; parallelamente e con i propri tempi l'ufficio stampa si occupa della promozione del titolo sui giornali e, in sintonia con chi si occupa della comunicazione web, sulle testate online e sui blog.

Questo excursus sulle fasi della lavorazione dei libri, seppur breve, è utile per capire più a fondo il lavoro redazionale di Lindau, attraverso la testimonianza di Alberto Del Bono che, per la casa editrice torinese, lavora appunto alla segreteria di redazione. Tra i suoi compiti troviamo preparare il *folder*, ossia tutte le schede di presentazione e di promozione dei titoli che verranno pubblicati nei vari giri previsti. Le schede per la promozione vengono preparare rispettivamente per ogni giro, una per ogni titolo previsto, e includono tutti i titoli che usciranno a breve. Nella scheda di promozione vengono indicati i dati salienti di un libro: titolo, collana, numero di pagine, codice ISBN, prima bozza della copertina, una breve biografia dell'autore e un testo di presentazione del libro seguito dal perché si è scelto di pubblicarlo, una citazione dal testo, l'indice e altri dati che potrebbero essere interessanti.

Alberto Del Bono alla Lindau lavora fianco a fianco con Enzo Carena, il grafico, per trovare la copertina giusta per ogni titolo, che sarà sempre scelta insieme e approvata dal direttore editoriale Ezio Quarantelli. Tutti i titoli, le copertine e i testi, infatti, devono essere discussi e approvati con il direttore editoriale. Una volta che le decisioni più importanti sono state prese, ci si prepara per la riunione: un incontro con gli agenti letterari al fine di presentare i titoli sui quali la casa editrice punta maggiormente e per commentare e analizzare i risultati del giro precedente. Dopodiché, con la definitiva chiusura del folder, la redazione passa a occuparsi del rapporto con i librai, specie quelli indipendenti; si torna a catalogare e a schedare i materiali, a rivedere i testi per proporre eventuali modifiche, a vagliare nuovi materiali che sono arrivati da autori italiani o da case editrici straniere e agenti e, nel mentre, si selezionano anche i testi per la realizzazione della rivista di Lindau,

«L'isola». Come si può notare da questo breve spezzato di vita redazionale, è proprio vero che «la vita di un libro è molto più movimentata di quello che ci si aspetterebbe»[61] e gli imprevisti non mancano; pertanto, bisogna essere sempre pronti a risolvere qualsivoglia incidente di percorso, ma l'obiettivo di tutto il lavoro redazionale ed editoriale rimane uno solo: far arrivare i libri su cui si è tanto lavorato in libreria.

Al lavoro sul testo se ne affianca un altro altrettanto importante, volto a comunicare quel testo, a far sì che arrivi ai lettori ancor prima di mettere piede in libreria. Stiamo parlando del ruolo dell'ufficio stampa e comunicazione, che alla Lindau comprende Francesca Ponzetto, ufficio stampa e in casa editrice dal 2004, Sara Meloni e Alessandro Rosasco, che si occupano rispettivamente della comunicazione web e social nei loro diversi aspetti.

Il lancio di un libro deve essere accompagnato da una buona rassegna stampa, tradizionale e sul web, e in questo fondamentale è l'azione dell'ufficio stampa, il cui lavoro, seppur frenetico e compulsivo, permette ai lettori di conoscere di più il libro che si è intenzionati a leggere e all'editore di essere riconoscibile e di avere una propria visibilità al livello nazionale.

Alla Lindau il lavoro dell'ufficio stampa, come ci ha rivelato la stessa Francesca Ponzetto[62], è molto libero: vanno sempre seguite le linee guida proposte dall'editore, in modo da rispettare la mission editoriale, e condivise con tutta la redazione, così come viene stabilito un budget di spesa a cui attenersi, ma la libertà nel formulare un adeguato piano di comunicazione per ogni titolo è totale: è l'ufficio stampa che sceglie come redigere i comunicati stampa, curare i rapporti con autori, giornalisti, operatori culturali e fornitori dei servizi che ruotano attorno al lavoro della casa editrice (che siano grafici, traduttori, tour operator), come organizzare eventi e presentazioni. Per riuscire bene in tutto ciò, Francesca Ponzetto lavora con i colleghi della comunicazione web. L'obiettivo principale di un buon ufficio stampa e

[61] Si veda sempre l'intervista ad Alberto Del Bono nel contributo che segue.
[62] Si veda l'intervista a Francesca Ponzetto nel contributo che segue.

comunicazione è, a suo giudizio, centrare il piano di comunicazione di un libro: se si utilizzano i giusti media, si troverà anche il pubblico adatto a un determinato titolo, garantendo così il giusto riscontro per la fortuna editoriale dell'autore e del libro proposto.

C'è da dire che i libri pubblicati da Lindau ricoprono buono spazio sia sulla stampa nazionale sia online, grazie anche ai nuovi modi per comunicare un libro sui social che si stanno affermando negli ultimi anni: a questo proposito è bene mettere in evidenza il lavoro di rassegna stampa con qualche esempio dalla carta stampata e dal web. Occorre specificare che, perché fosse possibile fare un esempio del genere, sono stati selezionati, tra i tanti presenti in catalogo, solo due autori: entrambi perché hanno più di un titolo pubblicato da Lindau, nella sezione di narrativa, con la sola differenza che uno è un autore contemporaneo e l'altra è una voce importante del Novecento letterario italiano, alla cui opera Lindau ha saputo dare una veste, facendola arrivare anche a quei lettori che non l'avevano mai approfondita. Si tratta dell'americano Wendell Berry e di Lalla Romano, artista completa in quanto scrittrice, poetessa e pittrice.

Per quanto riguarda lo scrittore-contadino d'America, abbiamo a disposizione in «Senza Frontiere» ben sette tra romanzi e saggi, pubblicati fin dal 2014, anno di nascita della collana. C'è solo da immaginare quanto la casa editrice abbia spinto fin da subito per favorire la circolazione di quest'autore finalmente anche in Italia; e questo entusiasmo per Wendell Berry è stato ben recepito e assimilato dalla stampa e dai media che, fin dalla prima pubblicazione, *Jayber Crow*, ne hanno parlato diffusamente.

Jayber Crow arriva in libreria il 1° luglio del 2014. Immediatamente, il giorno dopo, «Il Foglio»[63] ne pubblica ampi stralci dal primo capitolo, estratti, questi, che vanno a riempire ben una pagina e mezza molto fitta, sistemata su tre colonne, come

[63] Cfr. *Il barbiere fedele. Si può amare una donna per tutta la vita senza che lo sappia? Arriva in Italia l'America contadina di Wendell Berry*, in «Il Foglio» del 2/7/2014, consultabile e scaricabile dal sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/content/download/19538/158524.

vuole l'impaginazione del quotidiano, permettendo così al lettore di entrare nella narrazione e di incuriosirsi:

Non ho mai sistemato un'insegna o un palo da barbiere, e neppure dato un nome al negozio. Non ce n'era bisogno. Tutti conoscevano l'edificio come "il negozio del barbiere" Si chiamava così perché quello da tempo immemorabile era il suo nome: Port William non possedeva molta storia scritta. La sua storia era la memoria vivente di se stesso, e sorvolava gli anni come un raggio di luce in movimento.

Gli estratti del romanzo sono accompagnati dalla recensione di Edoardo Rialti[64], in cui viene spiegato quanto Wendell Berry abbia subito l'influenza letteraria di Flannery O'Connor e subito dopo fa un plauso all'editore per aver portato in Italia per la prima volta questo scrittore-contadino americano molto conosciuto nel suo paese, e per niente da noi:

Se c'è una voce, nella narrativa contemporanea, che ha appreso bene la lezione della sua amata Flannery O'Connor – ossia che uno scrittore deve anzitutto trovare e raccontare la propria regione, sia essa dietro l'angolo di casa o per misteriosa affinità in qualche epoca e posto lontano, perché solo essere particolari impedisce di essere parziali – è proprio Wendell Berry, contadino pacifista del Kentucky, pacifista cristiano non confessionale, poeta, saggista citato anche da Obama, cantore e propugnatore di una *economia della comunità*. Lindau, colmando meritoriamente una grave lacuna, pubblica in italiano le sue opere di narrativa, a partire dal Jayber Crow, nella bella traduzione di Vincenzo Perna. Quella della O'Connor è forse l'unica lezione che l'autore sia disposto a concedere, visto come ammonisce eventuali critici: «Chiunque tenti di trovare un *testo* in questo libro sarà perseguito; chiunque tenti di trovarvi un *sottotesto* sarà bandito; chiunque tenti di spiegarlo, interpretarlo, districarlo, analizzarlo, decostruirlo o *capirlo* in qualche altra maniera sarà mandato in esilio su un'isola deserta in compagnia degli altri interpretatori suoi simili».

Rialti, nel titolo della parte dedicata alla recensione, definisce la critica mossa da Wendell Berry come «quell'odio per chi interpreta i testi»[65]. Potremmo, invece, definirlo un invito molto forte a prendere il testo, quindi la storia raccontata, per ciò che è, senza scendere in sottotrame.

[64] *Ibidem*.
[65] *Ibidem*.

Nello stesso mese, tra le recensioni online dedicate al debutto di Wendell Berry in Italia, e precisamente il 13 luglio, «Solo libri belli»[66] ne fa un commento molto positivo:

Più volte, leggendo, mi sono commossa. Più volte mi sono indignata. Più volte mi sono fatta una bella risata. So che sono in preparazione gli altri romanzi di Wendell Berry ambientati a Port William, narrati da altri punti di vista, e di certo non me li lascerò sfuggire. Con una traduzione davvero suggestiva e ben fatta, Jayber Crow è un libro speciale, e se vorrete fermarvi per un po' a Port William e conoscere i suoi abitanti non ve ne pentirete.

Passa meno di un semestre e le Edizioni Lindau danno alle stampe il secondo romanzo di Wendell Berry, *Hannah Coulter*, che continua il ciclo di Port William presentandone un'ulteriore anima. Il romanzo esce il 1° novembre 2014. Lo troviamo, ad anno nuovo appena iniziato, il 16 gennaio 2015, come *Libro del Giorno* su «Il Giorno»[67], a firma di Gennaro Malgieri, sottolineando quanto la prosa di Wendell Berry rimandi a un'atmosfera sana e irreale:

Con la forza di una narrazione limpida, Berry fa emergere caratteri e passioni convogliandoli in una dimensione che può sembrare irreale, ma che tuttavia, fino a quando gli effetti dell'individualismo esasperato non hanno avuto la meglio, ha connotato l'esistenza di società sane.

All'inizio del mese di aprile 2015, Lindau mette un attimo da parte la narrativa per pubblicare, sempre nella collana «Senza Frontiere», *Mangiare è un atto agricolo*, e «Adnkronos»[68] ne dà notizia il 14 aprile, rimarcando il legame tra lo scrittore americano e la filosofia dello *slow food* e della sostenibilità.

---

[66] *Wendell Berry – Jayber Crow* su «Solo Libri Belli», consultabile online alla URL: https://sololibribelli.wordpress.com/2014/07/13/wendell-berry-jayber-crow/.

[67] G. Malgieri, *Quel libro originario che crea comunità*, in «Il libro de Il Giorno» su «Il Giorno» del 16 gennaio 2015, consultabile e scaricabile dal sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/content/download/23044/178918.

[68] *Mangiare è un atto agricolo: i saggi di Wendell Berry che hanno ispirato il mondo slow. Lindau pubblica la raccolta di saggi del padre del green and slow*, pubblicato il 13/4/2015 su «Adnkronos» e consultabile alla URL: http://www.adnkronos.com/sostenibilita/risorse/2015/04/13/mangiare-atto-agricolo-saggi-wendell-berry-che-hanno-ispirato-mondo-slow_oeq8W4nzb9NHFAoU8cYQTK.html.

Il libro è una raccolta di saggi (ma contiene anche la poesia più famosa di Wendell Berry, il suo manifesto, *Il Fronte di liberazione del contadino impazzito*) in cui Berry riflette sui problemi dell'agricoltura contemporanea e indica un cammino in cui ritorna centrale la gestione responsabile e amorevole della terra, in cui il coltivare si fonda su principi sostenibili, ecologici e biologici. Un cammino in cui nessuno può più permettersi di ignorare i processi di produzione che portano sulle nostre tavole ciò di cui ci nutriamo.

Il 1° giugno 2015 Lindau torna a occuparsi della narrativa di Wendell Berry pubblicando il terzo romanzo, *Un posto al mondo*. «Il Foglio»[69] saluta la nuova uscita con un'altra serie di estratti dedicati al romanzo:

I forestieri che passavano per il paese chiedevano spesso perché un posto chiamato Port William fosse stato costruito tanto lontano dal fiume. Al che i residenti replicavano che quando Port William era stata costruita nessuno sapeva dove sarebbe passato il fiume. La verità è che Port William non ha più memoria del perché sia stata eretta nel luogo in cui si trova, di quando e di come.

Risulta chiaro che uno dei temi ricorrenti nella produzione letteraria di Wendell Berry è quello della memoria. Com'è già stato visto per l'altro romanzo recensito sul «Foglio» a ridosso dell'uscita, gli estratti dal libro sono accompagnati dalla recensione di Edoardo Rialti[70] che si focalizza sul fattore dell'appartenenza, dell'avere radici ben salde e una terra avvertita come propria, come ben suggerito dal titolo stesso del romanzo:

Non c'è uomo che non abbia un posto al mondo, una trama di rapporti, fatta di luoghi, oggetti, volti: quel posto va curato, amato, capito, ma al tempo stesso è esso a curarci, capirci, amarci. E il compito della vita e della narrativa è appunto affinare, sostenere questo segreto ma innato talento per l'aldiquà contro tutte le fughe spiritualistiche o le sopraffazioni meccanicistiche che vorrebbero farcelo dimenticare.

[69] *Un profeta verde per l'aldiquà. Il patto cristiano tra uomo e ambiente nell'ultimo libro di Wendell Berry, ecologista in America*, un estratto da *Un posto al mondo* di Wendell Berry, in «Il Foglio», 18/5/2015, consultabile e scaricabile alla URL: http://www.lindau.it/content/download/11146/91937.

[70] E. RIALTI, *Avere un posto al mondo. Il ritorno alla terra e l'appartenenza*, in «Il Foglio», 18/5/2015, in *Un profeta verde per l'aldiquà*.

Mantenendo aperta la strada della saggistica anche in «Senza Frontiere», Lindau decide di pubblicare, nel novembre del 2015, un secondo saggio dell'autore americano dal titolo *La strada dell'ignoranza*. Ne scriverà qualche tempo dopo, il 4 marzo 2016, e diffusamente sul «Giorno» Gennaro Malgieri[71]:

Con modulazioni assai suggestive, Berry esprime una critica profonda, ancorché sostanziata da fatti inoppugnabili e lontana da ideologismi di maniera, all'*economia faustiana* che ha corrotto le anime e reso ciechi i politici, in nome del raggiungimento di profitti che stanno avvelenando, oltre all'America, tutto l'Occidente. Nel pronunciare una condanna senza appello dell'*american way of life*, Berry, come esplicita in questo prezioso vademecum di sopravvivenza possibile, *La strada dell'ignoranza*, non si limita a formulare una riflessione acuta e fuori dagli schemi su economia, immaginazione e conoscenza, ma incita a recuperare il cammino della conservazione dei valori primari e naturali al fine di rifondare un mondo che sta sprofondando. Cominciando dalla salvaguardia della terra, dell'agricoltura, di un cibo sano e compatibile con culture e tradizioni ancestrali.

Qualche mese dopo, il 9 maggio, è «Il Corriere della Sera»[72] a rilanciare il nuovo saggio uscito per Lindau con un articolo a firma di Luca Zanini che invita a seguire la ricetta di Wendell Berry, ossia a boicottare diserbanti e tecniche che possano avere un impatto negativo sulla natura.

«Siamo ancora consapevoli che non possiamo essere liberi se qualcuno controlla la nostra mente e la nostra voce — scrive Berry —, ma abbiamo dimenticato che non possiamo neppure essere liberi se qualcuno controlla il nostro cibo e le sue fonti». Dunque, occorre che si torni ad un controllo di chi consuma su chi produce, soprattutto in agricoltura, dove ogni sostanza riversata in terre ed acque torna poi in parte, attraverso gli alimenti o l'acqua, nei nostri organismi. Fortunatamente, sempre più consumatori si preoccupano dell'impatto sull'ambiente dei propri stili di vita: fanno acquisti ragionati quando si riforniscono di generi alimentari, sostengono le imprese bio, talvolta scendono in piazza per difendere le piccole e medie imprese contadine. Perché comprendono il collegamento profondo che c'è tra il cibo, la terra e il lavoro degli agricoltori. Ma è una presa di coscienza recente per larga parte degli italiani. Wendell Berry sottolinea che «è finita l'era del silenzio dei governi sul tema della sostenibilità delle produzioni agricole». E si apre un'epoca di coscienza ambientalista concreta, legata ai nostri atti quotidiani: tra questi, mangiare è davvero un atto agricolo, perché «preoccuparsi soltanto del cibo» che ingeriamo «ma non della sua produzione — né delle sostanze chimiche che in agricoltura dovrebbero essere ridotte al minino — è una palese assurdità».

---

[71] G. MALGIERI, *Ritorno alla terra per salvarsi dall''economia faustiana'*, in «Il Giorno», 4/3/2016, consultabile alla URL: https://www.ilgiorno.it/cultura/wendell-berry-1.1942931.

[72] L. ZANINI, *Sempre più chimica nelle campagne. Solo il consumo consapevole può far cambiare l'agricoltura*, in «Il Corriere della Sera», 9/5/2016, consultabile alla URL: http://www.corriere.it/cronache/16_maggio_09/sempre-piu-chimica-campagne-solo-consumo-consapevole-puo-far-cambiare-l-agricoltura-91380536-15ee-11e6-b246-a80944d1fa5b.shtml.

Chiusa, momentaneamente, la parentesi saggistica ed ecologista, Lindau torna a proporre ai lettori italiani il ciclo di Port William e lo fa con *La memoria di Old Jack*, che arriva in libreria il 24 novembre 2016. Dal «Foglio» del 15 dicembre, Rialti collega alle atmosfere campestri narrate da Berry la concezione nietzschiana del «vecchio Dio che scacciato dalle piazze torna a vivere in campagna»:

Quasi ad illustrare plasticamente la profezia di Nietzsche, il vecchio Dio, scacciato dalle piazze delle città, continua a vivere in campagna. Ed è proprio lì che spesso vanno a cercarlo coloro che, oltre il frastuono di Wall Street o il cinguettio assordante di Twitter, sentono il bisogno di silenzi e parole diverse, d'una diversa esperienza del tempo personale e collettivo. Il romanziere e poeta-contadino Wendell Berry lo attesta da oltre cinquant'anni con la sua prosa saggia e gentile: Lindau ha appena pubblicato il suo *La memoria di Old Jack* che già dal titolo comunica il ritmo di una vita diversa, che cresce, soffre e gioisce con una natura che torna a essere il creato. Non è soltanto il racconto della vita di un vecchio, ma la scoperta di una possibilità, antica e familiare, nello sguardo del lettore stesso[73].

Sempre a proposito di *Old Jack*, negli stessi giorni, appare un trafiletto di presentazione anche su «Diva e donna»[74] nella rubrica dedicata ai consigli letterari intitolata «Divi che leggono»: «Torna Wendell Berry, il grande scrittore americano che l'editore Lindau ha il merito di aver fatto scoprire in Italia, con un romanzo in cui si protagonista ripercorre la sua vita straordinariamente normale».

Il romanzo viene poi rilanciato, a cinque mesi dall'uscita, da Gian Paolo Serino su «La Provincia»[75] con un articolo che offre una visione intima di *Old Jack* ben riassunta dalle righe che seguono:

Wendell Berry è riuscito a scrivere un romanzo che rimane, che ti scava dentro, fino in fondo, fino alla fine dei pensieri, scuotendo la coscienza e carezzando il cuore. Attraverso lo sguardo di "Old Jack"[76] seguiamo il suo allontanarsi, con l'avanzare della vecchiaia, dalla vita.

---

[73] E. RIALTI, *Cacciato dalle piazze, Dio vive nelle campagne. Aveva ragione Nietzsche*, in «Il Foglio», 15/12/2015, consultabile e scaricabile dal sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/content/download/22543/173210.

[74] *Divi che leggono*, in «Diva e donna», 20/12/2016, consultabile e scaricabile dal sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/content/download/22537/173120.

[75] G. P. SERINO, *"Old Jack", l'anima di un'altra America*, in «La Provincia», 15/4/2017, consultabile e scaricabile dal sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/content/download/23206/180376.

[76] Virgolettato di Gian Paolo Serino su «La Provincia».

Di rilanci si parla anche con l'uscita su «Nazione Indiana»[77] di un long-form curato dalla scrittrice Francesca Matteoni e dedicato alle opere dello scrittore contadino del Kentucky, che esce sulla testata online sempre nel 2017 e, tra le altre cose, rilancia prima i saggi ecologisti:

Nella corsa al globale Berry è uno di quelli che sta dalla parte della lentezza e del particolare, dunque dei legami profondi tra un umano e l'altro, tra un umano e il suo abitare. È una scelta che proviene da una formazione culturale, ambientalista e letteraria consolidata in America – è impossibile non pensare ai trascendentalisti, al Thoreau del selvatico e della vita nei boschi, anche se nel nostro autore è il coltivato, la cooperazione evidente fra umano e suolo a emergere -, ma anche dal fondersi della scrittura con il lavoro agricolo: lo scrittore ha infatti di sua volontà lasciato la carriera accademica per far rientro nel Kentucky, riprendere l'attività di famiglia, coltivare i campi. Questo lo rende credibile e affascinante: il suo pensiero e l'utopia della scrittura devono ogni giorno fare i conti con la difficoltà dell'addomesticamento di una terra, della restituzione di sé a un luogo e a coloro con cui viene condiviso.

E poi si rifà anche alla parte di narrativa, parlando di *Hannah Coulter*:

Dice Hannah che la comunità si compone dei vivi e dei morti e che *i vivi hanno il dovere di proteggere i morti*. Il dovere di far spazio al loro silenzio, di chinarci sulle radici che da loro si diramano e ci sostengono e divenire forti: i protettori di quello che è stato, i protettori del primo pezzo d'erba su cui abbiamo camminato, della prima storia ascoltata, mandata a mente. È in questo che siamo più grandi delle nostre minuscole vite, quando le proiettiamo nell'eredità – non dei possedimenti e delle onorificenze, ma dei veri beni materiali: l'amore, la solidarietà, il ricordo dove il passato non era, ma *è*, dove siamo restituiti ai luoghi del nostro potenziale, i luoghi dove ci immaginiamo e ci modelliamo migliori, come si restituisce la cenere di una persona cara allo zoccolo del cavallo più amato, alla polla e al sole, al suolo.

Da questa selezione della rassegna stampa dedicata negli anni alla produzione di Wendell Berry si può dedurre che diverse testate nazionali apprezzano gli scritti dell'autore americano e il lavoro editoriale di Lindau, dimostrando poi una per niente rara affezione alle nuove uscite che riportano il lettore nel mondo rurale di Port William (a questo proposito si vedano, ad esempio, i contributi citati del «Foglio» e del «Giorno»).

[77] F. MATTEONI, *Leggere Wendell Berry o dell'essere parte della terra che abitiamo*, in «Nazione Indiana», 18/3/2017, consultabile alla URL: https://www.nazioneindiana.com/2017/03/18/leggere-wendell-berry/.

Per quanto riguarda, invece, la presenza e la diffusione di articoli e contributi dedicati a quella riscoperta di Lalla Romano che, a partire dalle opere letterarie minori, è stata portata avanti dalla casa Lindau negli ultimi anni, anche in questo caso possiamo ravvisare diverse testimonianze sulla carta stampata nazionale, che si tratti di quella maggiormente conosciuta e letta o di quella di carattere più regionale.

Lindau fa uscire *L'ospite* di Lalla Romano, riproponendolo in una nuova edizione, il 27 ottobre 2016. Tra le recensioni apparse sulla stampa, uno dei contributi più interessanti è apparso nel dicembre del 2017 in «Il Cittadino. Giornale di Monza e della Brianza»[78], che, pur essendo un giornale circoscritto in quanto a bacino di pubblico, ha regalato all'editore una recensione molto sentita:

> È un'esistenza placida e borghese, come quella di tanti altri, in cui è facile che il lettore si ritrovi, fatta di libri sull'infanzia, di gattonamenti e di pericolose prese elettriche, di baby-sitter, di svegli improvvise nella notte, di pasti col cucchiaino, di pediatri, di giocattoli, di prime parole, di risatine e di pianti strazianti. E di gelosie, rivendicazioni, piccole vendette. Ma lei non è una donna qualsiasi, lei è Lalla Romano, e da questo piccolo scrigno 140 pagine appena di letteratura della memoria spuntano riflessioni, considerazioni, osservazioni in grado di squarciare la coscienza, di smuovere qualcosa, di far pensare. Di fare male, pure.

Successivamente, il 5 febbraio, *L'ospite* viene rilanciato anche in un trafiletto dalle pagine di «Robinson»[79], inserto domenicale di «La Repubblica», da Anna Maria Patti, meglio conosciuta (soprattutto da chi ama leggere e parlare di libri sui social) come Casalettori, che ne scrive: «Antropologa del sentimento, Lalla Romano in *L'ospite*, edito da Lindau trasforma l'amore in flusso infinito di possibilità».

Cambia l'autore così come cambiano le storie e i mondi raccontati, ma l'interesse per le pubblicazioni dell'editore torinese da parte del settimanale femminile «Diva e donna»[80] rimane. Infatti, anche nel numero uscito in data 11 aprile

---

[78] A. SELMI, *L'esercizio dell'amore, l'esorcismo delle paure*, in «Il Cittadino. Giornale di Monza e della Brianza», 1/12/2016, consultabile e scaricabile dal sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/content/download/22443/172064.

[79] A. M. PATTI, in *Casalettori* in «Robinson», inserto domenicale di «La Repubblica», 5/2/2017, consultabile e scaricabile dal sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/content/download/22796/176721.

[80] *Divi che leggono*, in «Diva e donna», 11/4/2017, consultabile e scaricabile dal sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/content/download/23150/179844.

2017 sempre per la simpatica rubrica intitolata «Divi che leggono», in riferimento alla riedizione di *Inseparabile*, troviamo: «Due sono i protagonisti di questo romanzo di Lalla Romano: la voce narrante, la nonna, e il nipote, Emiliano; attorno a loro si intreccia il racconto di una piccola saga familiare, con i loro rapporti, i loro sentimenti, le loro scoperte».

Oltre ai due romanzi, il 6 luglio 2017 Lindau pubblica anche *Pralève e altri racconti di montagna* e da allora in poi si avranno, per quanto concerne la carta stampata, diversi interventi a firma di Fulvio Panzeri, che ne restituisce una lettura appassionata dapprima sull'«Avvenire»[81], il 23 luglio:

Torna in libreria il romanzo breve *Pralève*. La grandezza della natura e la natura hanno spinto la scrittrice a ritrovare l'antico rapporto col luogo. La discesa, con le opposte catene della valle e le cime lontane all'infinito, è il cuore del racconto.

Dopo aver riassunto un po' tutti gli elementi salienti del libro in questo trafiletto introduttivo, Panzeri aspetta di concludere il proprio articolo per non essere prodigo né di complimenti né di citazioni di altre grandi voci letterarie del Novecento:

Così questo inconsueto romanzo breve ci racconta la montagna attraverso i ritratti di chi la vive e in questo Lalla Romano riesce a caratterizzare la scrittura come se si trattasse di una fotografia che arriva da un tempo lontano e racconta non tanto e non solo la bellezza, ma il segreto che sta dietro l'effigie di ciascuna persona: le paure, la riservatezza, i rancori segreti, il non detto di un mondo a sé, dove sono i nativi, e non i villeggianti di passaggio, a fare i luoghi. Come sottolineava Italo Calvino in una lettera «si tratta di un libro raro per il tema della montagna, non solo come paesaggio, ma soprattutto come il posto della montagna nella società italiana».

Poi, Panzeri trova il modo di rilanciare *Pralève* anche su «La Provincia»[82], in data 28 gennaio 2018:

[81] F. PANZERI, *La montagna interiore di Lalla Romano*, in «Avvenire», 23/7/2017, consultabile e scaricabile dal sito della casa editrice Lindau alla URL: http://www.lindau.it/content/download/25246/188929.
[82] F. PANZERI, *Quei silenzi di Lalla Romano sul senso della vita*, in «La Provincia», 28/1/2018, consultabile

Questo breve romanzo racconta gli istanti di una felicità in cui è possibile ritrovare il valore del silenzio, soprattutto per chi viene da fuori, per i villeggianti come lei. Durante un'escursione ha la chiara coscienza di questo richiamo: "Sotto di noi, dopo i ripidi ondulati pascoli m si apriva un lago rotondo. Era un paesaggio calmo, ampio e profondo. Forse in quel punto ricominciai a sentire il richiamo di quegli orizzonti, di quello speciale silenzio che era mancato per tanti anni della mia vita.

Dall'intervista a Sara Meloni e Alessandro Rosasco, le due diverse anime della comunicazione web di Lindau, emergono altri aspetti della vita della redazione dell'editore torinese[83]. Ad esempio, che il giovedì è il giorno del lancio, momento che tiene molto impegnato chi lavora all'ufficio stampa e comunicazione. Nello specifico Sara si occupa di creare contenuti ad hoc per il sito, Francesca è sommersa da mail e telefonate da fare a giornalisti e autori, e Alessandro, che ha anticipato la preparazione degli e-book per i corrispettivi titoli in uscita quel giorno, mette a punto il materiale e i testi che compongono la newsletter da inviare due volte al mese ai lettori iscritti, che nell'eterogeneo spirito della casa editrice, cerca di condensare tutte le uscite più rilevanti e gli eventi di quel dato periodo.

L'inizio del mese, invece, scandisce l'arrivo della riunione di redazione in cui viene fatto il punto per il lavoro di tutta la redazione: per il reparto web nello specifico, vengono scelti i titoli su cui puntare maggiormente e si stabilisce quali contenuti scegliere per un'eventuale newsletter speciale, così come si cerca d'individuare i punti di forza di ogni uscita per un marketing efficace.

Anche in questo caso, il lavoro social e digital viene portato avanti insieme con la redazione che, molto spesso, avendo sviscerato il libro da quand'era ancora solo testo, dà gli input giusti per comunicarlo bene. Questa parte di attività lascia anche molto spazio al commento dell'attualità e all'improvvisazione: vengono, sì, lanciati o rilanciati i titoli della casa editrice con contenuti sui social, ma altro spazio è occupato giornalmente dall'imprevedibilità di ricorrenze letterarie, fatti, notizie dell'ultima ora che possono essere legati a ciò che un determinato libro racconta,

e scaricabile alla URL: http://www.lindau.it/content/download/27747/202928.

[83] Si veda l'intervista a Sara Meloni e Alessandro Rosasco nel contributo che segue.

interessare il pubblico della casa editrice oppure essere sempre nel merito del messaggio che l'editore vuole trasmettere.

Negli ultimi anni stiamo assistendo a un diverso modo di intendere la critica letteraria specie sul web, luogo in cui sono sorte a partire dai primi anni Duemila tante nuove testate e, in tempi più recenti, altrettanti blog dedicati a libri ed editoria. In questa prospettiva Sara si occupa anche di gestire i rapporti fra casa editrice e blogger, proponendo titoli e attività e tenendo costantemente traccia sia della rassegna stampa tradizionale sia di quella online.

Il sito della casa editrice www.lindau.it e il blog «Un posto al mondo»

Dopo aver parlato di redazione web e social, è opportuno dare uno sguardo alla presenza online, intesa proprio come piattaforma, e alle conseguenti attività svolte dalle Edizioni Lindau su internet.

Come abbiamo visto, la gestione dei contenuti web che saranno poi pubblicati sul sito è affidata a Sara Meloni che, durante l'intervista realizzata proprio per questo contributo, ha raccontato un aneddoto molto interessante in riferimento ai suoi primissimi momenti come futuro membro della redazione di Lindau, svelando che, essendosi trovata davanti un'atmosfera lavorativa vivace, colorata e in cui è molto piacevole svolgere il proprio lavoro, non riusciva a ritrovare lo stesso sentimento nel sito che era online allora ed è stato questo il primo obiettivo che si è augurata per il suo lavoro di digital PR: far sì che il sito rispecchiasse lo stesso spirito della casa editrice:

Quando nel 2014 ho fatto il mio primo colloquio da Lindau, sono stata accolta in un ufficio con le pareti colorate e da un direttore (Ezio Quantelli) curioso e attento verso il mondo dei social. In quel momento avevo davanti tanta vivacità ma anche molta eleganza. Eravamo seduti a un tavolo bellissimo, di colore marrone scuro con tutte le venature del legno visibili (lo stesso tavolo che fa da sfondo alle nostre foto sui social), circondati da pareti arancioni, locandine di film da *Metropolis* a *Shining* e scaffali pieni di libri, di qualsiasi lingua e qualsiasi editore.
Quello che avevo davanti a me non rispecchiava assolutamente quello che avevo visto online. Nel 2014 Lindau aveva anche un sito vecchissimo e macchinoso. Quando ho cominciato a lavorare in casa editrice,

allora, ho voluto tirar fuori quella vivacità composta, complice anche un restyling del sito che ci ha decisamente aiutati nella comunicazione[84].

Ad oggi il sito della casa editrice, www.lindau.it, esprime appieno la voce, a partire dallo stile pulito, con colori che riprendono quelli del logo (il rosso e il bianco), e si presenta, già dalla homepage, come un'interfaccia di accessibile navigazione, divisa in bande orizzontali su cui si trovano i pulsantini di selezione per scegliere tra «Libri», «Autori», «Chi siamo», «News», «Corsi», «Blog» e infine «Contatti». Immediatamente al di sotto troviamo uno *slider* in cui, tre alla volta, si avvicendano le uscite recenti di Lindau, sotto il titolo di «Novità». Procedendo verso il basso, un altro piccolo *slider*, posto questa volta a sinistra, raccoglie tutte le informazioni su eventi prossimi e presentazioni, sotto il nome di «News». In pratica, tutto l'aspetto del sito è pensato per dare visibilità alle diverse sezioni, tra cui spiccano anche «Dal blog», «Argomenti» e «Corsi», ed è organizzato per quadrati tramite cui accedere ai vari contenuti.

Una sezione speciale e sempre aggiornata è quella dedicata appunto al blog della casa editrice, intitolato «Un posto al mondo» proprio come uno dei fortunati romanzi di Wendell Berry, facenti parte del ciclo di Port William, e in cui l'editore e la redazione propongono contenuti di approfondimento su avvenimenti, autori e libri pubblicati.

Visibili sul sito di Lindau anche i rimandi alle pagine web delle proprie case editrici sorelle, ossia quei marchi che quest'editore indipendente torinese abituato ad andare sempre controcorrente per pubblicare opere senza barriere né paraocchi ha acquisto nel corso degli anni, ossia la già citata casa editrice originaria di Alessandria Il Quadrante, L'età dell'Aquario, Anteprima, La fontana di Siloe e Melchisedek[85].

[84] Si veda nuovamente l'intervista a Sara Meloni e Alessandro Rosasco nel contributo che segue.
[85] Per ulteriori informazioni sui marchi editoriali acquisiti dalla casa editrice Lindau, si visiti il sito principale www.lindau.it.

La rivista «L'isola»: idee, autori, libri

Alla propria attività editoriale, nonché all'efficace presenza sul web e sui social, da qualche tempo le Edizioni Lindau hanno affiancato un nuovo progetto, quello della pubblicazione di una rivista, per cui si è scelto l'evocativo nome «L'isola». Assolutamente indipendente, come il suo editore, «L'isola» nasce da una sfida dimostrata col numero zero: raccontare come nascono e cosa c'è dietro i libri che la casa editrice pubblica da quasi trent'anni, strizzando sempre un occhio alle novità e approfondendo argomenti di attualità con nuove proposte riguardanti gli autori pubblicati.

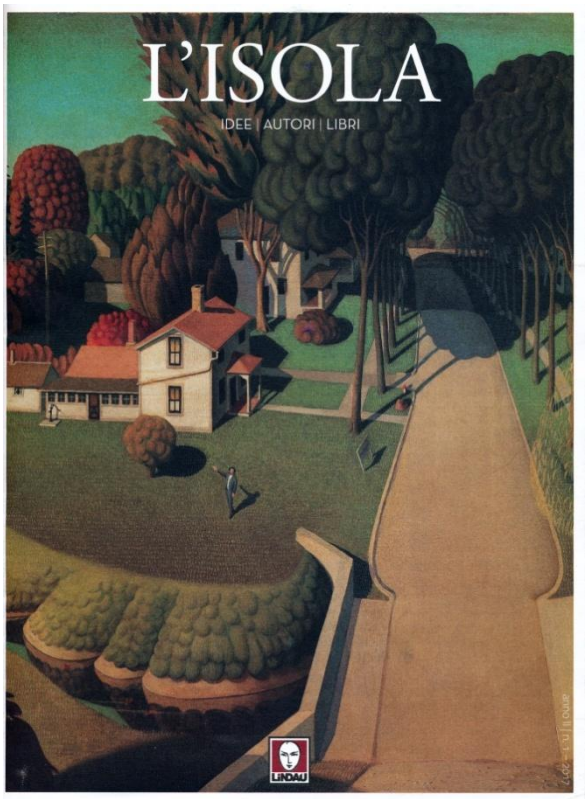


Fig. 20: la copertina della rivista «L'isola» n. 1, anno II, uscita nel 2017, che riprende l'immagine di copertina del primo romanzo di Wendell Berry pubblicato da Lindau, *Jayber Crow*.

Da quel numero zero il progetto è poi cresciuto, ampliandosi sempre di più in contenuti, contributi e pagine, restando al momento un periodico a cadenza irregolare

che Lindau distribuisce gratuitamente nelle librerie indipendenti e in occasione di eventi e fiere del libro. Come ci ha illustrato Alberto Del Bono, ideatore della rivista insieme al direttore editoriale Ezio Quarantelli e suo curatore per quanto riguarda l'aspetto redazionale, «L'isola» non si avvale ancora di una periodicità nelle sue uscite perché anche in questo caso «la scelta di Lindau è controcorrente: esce quando siamo assolutamente convinti del risultato, quando ci sembra di *non avere altro da dire, su questa faccenda*»[86].

«L'isola» vuole porsi come uno strumento utile e, per quanto riguarda l'impaginazione e la grafica, risulta bello da vedere e da sfogliare, al fine di coinvolgere maggiormente i lettori che vogliono rimanere costantemente aggiornati sulle uscite delle Edizioni Lindau e, altro elemento da non sottovalutare, allo scopo di far conoscere la casa editrice anche a un pubblico nuovo.

La rivista si divide in più sezioni, aperte ai contributi di autori e studiosi, in cui si ritrova tutto lo spirito aggraziato e innovativo della casa editrice. Queste sezioni, che riprendono anche un po' quelle del blog, si ritrovano in «Questioni», «Controcorrente», «Primo Piano», «Intervista», «Visioni», «Grandi Ritorni», «Spiritualità» e «Colpi di Fulmine». Per fare un esempio, tra i contenuti nel numero 1 anno II dell'«Isola», sotto la sezione «Grandi Ritorni», troviamo un approfondimento a cura di Giovanni Tesio intitolato *Lalla Romano tra prosa e poesia*.

Imparare a fare i redattori

Quello che emerge dalla nostra ricognizione è il ritratto di una casa editrice con un forte bagaglio culturale di esperienze alle spalle, che propone un catalogo curato ed eterogeneo, e in più difende la propria voglia di offrire ai lettori visioni e interpretazioni diverse, che siano sempre *senza frontiere* e controcorrente, e lavora instancabilmente in gruppo.

[86] Si veda l'intervista ad Alberto Del Bono nel contributo che segue.

Le Edizioni Lindau, però, sono anche impegnate nel campo della formazione rivolta a chi vuole imparare gli strumenti e i segreti del fare editoria, grazie al corso per redattori che organizzano ormai a cadenza regolare da oltre venticinque anni. Al corso di editoria organizzato da Lindau si impara il mestiere del redattore editoriale in maniera quasi artigianale, partendo dalle basi, ossia dalla struttura di una casa editrice per arrivare alla composizione del testo, alla normazione orto-editoriale, alla correzione di bozze fino al lavoro di editing, per passare poi ad apprendere come si impagina un testo. Si tratta, dunque, di un corso volto ad acquisire gli strumenti sia teorici sia pratici del lavoro redazionale, come conferma il direttore editoriale Ezio Quarantelli:

Il corso prevede due moduli, il primo dedicato alla formazione metodologica e tecnica, il secondo dedicato all'uso del più diffuso programma di videoimpaginazione. Mi sembra che proponga un percorso di apprendimento ben strutturato, con momenti di approfondimento e di riflessione e molte occasioni di pratica[87].

Federica Guglietta

[87] Si veda l'intervista al direttore editoriale Ezio Quarantelli nel contributo che segue.

Interviste alla redazione di Edizioni Lindau

Le seguenti interviste sono state realizzate tra maggio e giugno del 2018 allo scopo di conoscere più da vicino i diversi aspetti redazionali del lavoro presso una casa editrice[1].

Intervista a Ezio Quarantelli

Ezio Quarantelli è il direttore editoriale di Edizioni Lindau dal 1989, anno di nascita della casa editrice.

Qual è stato il motore che anni fa le ha fatto pensare o dire: «Voglio fondare una casa editrice»?

Io venivo da una precedente esperienza editoriale, fatta di libri (usciti con il marchio del Quadrante) e di una rivista di arte contemporanea («Contemporanea») diffusa a livello internazionale. Avevo fatto delle cose di un certo interesse (Il Quadrante è stato ad esempio l'editore di *Viaggio in Italia*, un libro importante nella storia della fotografia nazionale), ma sentivo l'esigenza di una ripartenza, di un nuovo inizio. E così è nata Lindau.

Se, però, vuol sapere come mi sono avvicinato al lavoro editoriale, devo confessarle che il caso ha avuto la sua parte. Quando ho cominciato a lavorare nel mondo dell'editoria, ero ancora immerso negli studi universitari (di archeologia

[1] Questo contributo è un estratto della tesi in "Mediazione editoriale e cultura letteraria" del Corso di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Leggere indipendente: storia, esempi e situazioni dell'editoria indipendente in Italia. Il caso di studio di Edizioni Lindau*, discussa presso la "Sapienza Università di Roma" nel luglio del 2018: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

orientale), ma sempre meno persuaso che quella fosse davvero la mia strada. L'incontro con degli amici che avevano appena fondato Il Quadrante è stata l'occasione per tentare una nuova strada.

Edizioni Lindau nasce ormai quasi trent'anni fa in una città fondamentale dal punto di vista dell'editoria come Torino. In che modo questo fermento culturale ha influito sulla nascita della casa editrice?

Direi che ha influito indirettamente. Torino è una città molto particolare, che non facilita gli incontri e gli scambi. Per lo meno era così allora. Ciascuno viveva appartato, facendo il proprio lavoro. Devo dire che poi questa è anche la mia indole: sono molto poco "mondano".

A Torino si respirava, però, un'aria speciale: c'erano l'Einaudi, la Utet e tante altre case editrici di varia dimensione e natura. E resisteva ancora la lezione di alcuni grandi intellettuali del passato, o ancora in attività: da Gobetti a Bobbio, per intenderci.

Com'era agli inizi Edizioni Lindau? Come ricorda i primi anni di attività?

I primi anni sono stati appassionati e… confusi. Nonostante io avessi già avuto, come ho detto, una breve esperienza editoriale, non avevo ancora maturato una vera consapevolezza della complessità e della difficoltà di questo lavoro. E così, complici gli amici che con me hanno dato vita a Lindau, sono partito *lancia in resta* con l'idea – allora molto velleitaria – di fare in piccolo una… grande casa editrice, mettendo insieme la narrativa, la saggistica, l'arte… Troppe cose in rapporto a quanto sapevo fare e soprattutto ai mezzi di cui disponevo.

Per fortuna ho capito in fretta che, così facendo, avremmo presto esaurito le nostre risorse. Di qui la scelta di dedicarci per qualche anno a un ambito molto ben circoscritto: la saggistica di cinema.

La casa editrice prende il nome da una città libera e operosa situata su un'isola nel lago di Costanza, in Germania. Questa connotazione geografica rispecchia lo sguardo aperto che Edizioni Lindau ha sul mondo. Oggi farebbe la stessa scelta del 1989?

Penso di sì. C'è sempre bisogno di libertà e di operosità.

Qual è la giornata tipo dell'editore di Lindau?

Sveglia di buon mattino e un po' di lettura fatta a casa. Poi l'ufficio, fino al tardo pomeriggio. E alla sera, spesso, altre letture. Naturalmente c'è anche spazio per lo sport e i miei molti interessi (l'arte, il teatro, la musica *etc*.). In verità, viaggio anche molto, soprattutto per fiere e saloni, e allora in quel caso la routine cambia, anche se il libro resta al centro.

Lindau inizia le pubblicazioni concentrandosi principalmente su cinema e moda più qualche uscita saltuaria di narrativa. Qual è stato il motivo di questa scelta editoriale?

Come accennavo prima, a un certo punto abbiamo sentito la necessità di concentrare il nostro lavoro per non disperdere energie e risorse (soprattutto queste ultime non erano molte). La scelta di occuparci principalmente di cinema è stata in parte dettata dal fatto che Torino eccelleva in quell'ambito: il Museo del Cinema da una parte, i vari Festival dall'altra e le tante qualificate presenze che vi ruotavano intorno ci permettevano di divenire parte attiva di progetti di grande interesse e qualità. La moda è, in realtà, arrivata molto dopo, ed essenzialmente nella forma di alcune grandi biografie.

L'apertura decisiva alla narrativa arriva nel 2014 con la collana «Senza Frontiere», in cui alla riscoperta di autori tante volte ingiustamente dimenticati (come non pensare a Lalla Romano per il Novecento o a Igino Ugo Tarchetti che trova posto nella «Biblioteca di classici»?) si affianca la scoperta di nuove voci

spesso provenienti da lontano come quella di Pablo Simonetti, autore cileno di origine italiana, o di Wendell Berry, voce vivente della ruralità americana. È interessante osservare quanto il vostro lavoro editoriale doni nuova vita, anche attraverso la cura grafica, agli autori da riscoprire e accorci le distanze con altri ancora troppo poco conosciuti qui da noi. Possiamo definirlo uno dei punti di forza di Lindau? Ce ne sono altri?

Io penso che il nostro maggior punto di forza sia questo: non ci facciamo condizionare dalle mode, detestiamo i "salotti", aborriamo il "mainstream". Ci facciamo guidare dalla nostra curiosità, seguiamo il nostro estro. O, forse, alla nostra maniera cerchiamo di cogliere quello che accade negli strati meno superficiali della nostra società.

*Nel caso specifico delle opere di Lalla Romano, Lindau assieme ad Antonio Ria e a Giovanni Tesio ha deciso di ripubblicare le opere della scrittrice partendo proprio dalle minori (*Inseparabile *e* L'ospite*, il dittico dedicato ad Emiliano, amato nipote della Romano) con l'intento di riscoprirne la produzione letteraria. In questo senso Lindau sta pubblicando piccole meraviglie che sarebbero sicuramente piaciute alla stessa Romano. Da chi è partita la proposta di far entrare quest'autrice nel catalogo di Lindau? Dopo aver pubblicato i romanzi* Inseparabile *e* L'ospite *e poi le raccolte di racconti* Pralève e altri racconti di montagna *e* Due racconti*, tra ciò che Lindau non ha ancora pubblicato della produzione letteraria di Lalla Romano si direbbe manchi la poesia. È tra i vostri prossimi progetti?*

Per il momento ci fermeremo. Queste operazioni di ripresentazione e di rilancio sono molto impegnative e spesso molto avare di risultati. A questo si aggiunga che le opere maggiori della Romano sono ancora nel catalogo di altri editori, che, almeno per il momento, sembrano decisi a mantenerle disponibili. Naturalmente per il futuro non escludo nulla. Devo l'idea di ripubblicare titoli ormai fuori commercio della Romano a Giovanni Tesio, un letterato di grande cultura e finezza. E, come ovvio, ciò è diventato possibile grazie alla disponibilità di Antonio

Ria, che alla Romano ha dedicato tutta la vita.

Si è appena conclusa la trentaduesima edizione del Salone Internazionale del Libro di Torino (10-14 maggio 2018), evento di punta nel panorama editoriale italiano che ha praticamente da sempre Edizioni Lindau tra i suoi sostenitori più affezionati. Quali sono le sue impressioni post fiera?

Il Salone è sempre un'esperienza molto bella e intensa. Si incontrano i lettori, si offre agli autori la possibilità di presentarsi e di dialogare con il proprio pubblico. In passato il Salone ha forse sofferto di un certo "gigantismo", che spero non ritorni. In ogni caso, era e resta l'unico appuntamento nazionale di assoluto rilievo.

Qual è, tra le ultime pubblicazioni della casa editrice, l'autore e/o il libro per cui ha avuto una particolare attenzione fin da subito?

L'autore su cui abbiamo lavorato di più è certamente Wendell Berry: uno scrittore davvero molto buono, con una capacità, piuttosto straordinaria, di raccontare la vita, con semplicità e poesia.

Da oltre vent'anni Lindau ha un ruolo attivo nella formazione editoriale con il corso per redattori che si tiene ogni anno a Torino, ma che in passato è andato in trasferta a Roma. Come si svolge il corso?

Il corso prevede due moduli, il primo dedicato alla formazione metodologica e tecnica, il secondo dedicato all'uso del più diffuso programma di videoimpaginazione. Mi sembra che proponga un percorso di apprendimento ben strutturato, con momenti di approfondimento e di riflessione e molte occasioni di pratica.

Cosa si augura per il futuro di Edizioni Lindau?

Di incontrare un numero sempre maggiore di lettori, restando però fedele alla nostra vocazione profonda.

Intervista a Paola Quarantelli

Paola Quarantelli è la caporedattrice di Edizioni Lindau. In casa editrice si occupa direttamente di tutto quello che ruota attorno i libri che saranno poi pubblicati.

Riscoprire autori e scoprirne di nuovi: tra le sue mansioni redazionali possiamo annoverare il seguire un testo dalla scoperta alla pubblicazione. Come si svolge il suo lavoro?

In una piccola casa editrice, in realtà, si finisce per avere nozioni di un po' di tutte le fasi di lavorazione, ma l'impegno della redazione è così intenso che mi concentro soprattutto sui libri che sono ormai entrati in programmazione per portarli verso la stampa e poi in libreria. La nostra struttura è abbastanza nutrita e diversificata rispetto ad altre realtà editoriali, anche perché il numero di libri in programmazione è tale che necessariamente i ruoli devono essere ben definiti. Per cercare di tenere dietro a tutti i "lavori in corso", devo concentrarmi sulle varie fasi dal file alla stampa e questo mi lascia davvero poco spazio di manovra (e soprattutto tempo) per la fase di ricerca a monte. Devo dire, poi, che un po' per carattere, un po' per gli studi compiuti e ormai per gli anni di lavoro che mi hanno formato, mi appassiona molto il lavoro di analisi e studio dei singoli testi per cercare di presentarli al lettore nel modo più curato possibile.

Essenzialmente il mio ruolo alla Lindau prevede la programmazione delle circa novanta uscite annuali, valutando le problematiche che pongono e il tipo di lavorazione che richiedono, l'assegnazione delle traduzioni, il coordinamento di alcuni redattori esterni, la selezione degli stampatori. Oltre a questo, naturalmente seguo i miei libri, come redattrice e revisore.

Qual è la giornata-tipo della caporedattrice di Lindau?

Nel mio caso non esiste una vera giornata tipo, se si intende una scaletta di lavori programmati secondo un certo ordine. Ogni libro prevede modi e tempi così diversi e tagliati su misura che non c'è mai la possibilità (o almeno per me non è possibile) di mantenere in limiti ragionevoli e prevedibili i lavori necessari per ciascuno di essi. Un ordine devo proprio impormelo solo in due momenti precisi: quando ricevo la programmazione dei mesi a venire (circa quattro volte all'anno) e devo capire cosa bisogna organizzare subito, chi farà cosa e in che tempi, quali libri hanno la priorità e così via; e poi quando devo organizzare il mio lavoro sui libri che mi competono per ciascun mese. Devo ammettere che non riesco a disciplinare in modo troppo rigoroso il tempo da dedicare al lavoro: tutto il tempo che serve è quello che, alla fine, dedico a ciascun libro/iniziativa di Lindau ed è, quindi, inevitabile che quasi sempre le incombenze dell'ufficio invadano la parte della giornata e della vita che dovrebbe riguardare lo spazio personale. Comunque, il tempo non mi basta mai.

Nel caso della riscoperta di autori (ad esempio, Lalla Romano), è tangibile quanto Lindau, riproponendoli, voglia dare una nuova veste letteraria alle loro opere. Come possiamo collocare le scelte editoriali della casa editrice in situazioni come questa?

Ben prima che la redazione cominci a occuparsene, altri lavorano sui testi programmati per mettere a punto la nostra linea, scegliendo la collana, impostando la copertina e preparando il materiale per promotori e librai. Ogni singolo volume, nel tragitto dalla prima valutazione fino all'arrivo in libreria, si arricchisce e carica delle ricerche e del lavoro di tutte le persone che se ne occupano via via. Nel caso di un autore e di un libro già edito, questa "dote" è ancora maggiore, visto che ha già fatto un po' di strada nel mondo e magari, come per Lalla Romano, una strada importante. È qualcosa che non possiamo certo ignorare e, anzi, siamo ben consapevoli di rappresentare i continuatori e gli eredi di una "voce" culturale e letteraria. D'altra parte, con noi il libro si rivolgerà a nuovi lettori, necessariamente "rinnovato" grazie

alle ricerche della nostra casa editrice e alla sensibilità dell'epoca in cui ritorna a raccontare la propria storia. In qualche modo non sarà più lo stesso della prima edizione e sarà diversa la percezione delle persone che lo prenderanno in mano come libro Lindau.

Tra le più recenti pubblicazioni di Lindau che si sono rivelate frutto di un'intensa attività redazionale è importante ricordare Parole nella polvere *di Máirtín Ó Cadhain, capolavoro in lingua gaelica che, per l'edizione italiana, ha visto all'opera quattro bravissimi traduttori (Luisa Anzolin, Laura Macedonio, Vincenzo Perna e Thais Siciliano). Una genesi editoriale senza dubbio difficile da seguire. Le andrebbe di riassumere come si è arrivati al libro finito e cosa le ha lasciato questa storia?*

Il percorso è stato lungo, difficile e intenso, ma anche di grande soddisfazione. Scovato alla Fiera di Francoforte, è stato assaggiato da me e da uno dei traduttori e quindi acquisito, visto che lo avevamo giudicato molto interessante. E interessante lo è rimasto sempre, ma è quel genere di interesse che si abbina con una quantità di lavoro mostruosa. Già il fatto che lavorassimo sulla versione inglese e che né io né i traduttori conoscessimo il dialetto irlandese dell'originale era un elemento destabilizzante. Questo dato ha reso necessario un continuo confronto tra noi cinque e la ricerca perenne di qualche punto fermo sul testo (tramite esperti irlandesi e fonti di vario tipo), oltre alla scelta dell'italiano da usare. In effetti, questo è il genere di sfide cui non riesco a resistere e la ricerca delle parole, del registro, del ritmo di un testo è la parte che più mi appassiona. E in *Parole nella polvere*, in quanto a ricerche, c'era solo l'imbarazzo della scelta: era tutto da studiare e decidere, dai nomi di persona e luogo, ai riferimenti alla cultura e alla storia irlandese, alle scelte lessicali e sintattiche per far funzionare un testo costruito quasi solo su battute di dialogo, tra interlocutori di cui si sa solo quello che dicono. Ecco: questo è proprio il genere di lavori che assorbono un mare di tempo ed energie, mettendo a dura prova il resto dei miei impegni professionali e dilagando nella vita personale. In questi casi (e sono

molti), mi pare di andare in apnea perché mi immergo in un progetto e prendo fiato solo quando proprio devo farlo.

Qual è, tra le ultime pubblicazioni della casa editrice, l'autore e/o il libro per cui ha avuto una particolare attenzione fin da subito?

Oltre a *Parole nella polvere*, direi che *Piccoli racconti di un'infinita giornata di primavera* di Natsume Sōseki è un altro libro che porto nel cuore. Molto difficile da tradurre, molto difficile da revisionare per mantenere un giusto equilibrio tra la natura e la vita originarie dei racconti e la resa nella lingua italiana e per la sensibilità del lettore occidentale. In realtà, un po' tutto il filone giapponese mi sta molto coinvolgendo, forse perché qui la sfida è rappresentata da una cultura letteraria e da una sensibilità molto lontane dalle nostre. Anche per questi libri il lavoro risulta molto appassionante e intensissimo. Cerco di non trascurare nulla e di non banalizzare o appiattire i tratti salienti di un testo che deve arrivare al lettore per quello che è e rappresenta. Per fortuna, riesco a lavorare in grande sintonia con i traduttori e, alla fine, abbiamo la fondata speranza di aver compiuto un lavoro rigoroso e accurato. Anche se, questo è noto, nessuna traduzione è LA traduzione.

Intervista ad Alberto Del Bono

Per Edizioni Lindau Alberto Del Bono lavora alla segreteria editoriale.

La segreteria editoriale si occupa della valutazione dei testi in previsione della pubblicazione, della redazione delle schede per la presentazione dei titoli in libreria, dei rapporti con i librai e con la rete di promozione e distribuzione.

Qual è la vostra giornata-tipo in casa editrice?

Non ci sono mai due giornate uguali, ma potremmo dire che nel mio lavoro ci sono due tipi di giornate: quando sto preparando il *folder* (che raccoglie tutte le schede di presentazione e promozione dei titoli) e quando no.

Il mio lavoro è scandito da quelli che chiamiamo *giri*, periodi di due o tre mesi nei quali si raccolgono i titoli la cui uscita è prevista in quel lasso di tempo.

Le schede per la promozione raccolgono pochi dati – titolo, collana, pagine, prezzo, ISBN – la prima bozza della cover, una breve biografia dell'autore e un testo di presentazione nel quale condensare in poche righe tutto il meglio del libro, il motivo per cui si è scelto quel titolo e si è deciso di farlo arrivare in libreria, una citazione, l'indice o gli aspetti che potrebbero suscitare particolare interesse. Vengono preparate per ogni giro – una per ogni titolo in preparazione – e includono tutti i testi che usciranno in quello successivo. A settembre, per esempio, sono pronte le schede relative alle uscite di gennaio e febbraio, a dicembre quelle per le uscite di marzo/aprile/maggio e così via.

Lindau è una casa editrice indipendente ma molto attiva: le uscite sono molte e si cerca di dare il massimo risalto a tutto, dalle novità alle semplici nuove edizioni. Nel periodo in cui si prepara il *folder*, il mio lavoro si tinge di una patina *old-fashioned* e forse anche un po' romantica, due qualità con le quali mi trovo molto a mio agio: scrivania coperta di libri, pagine, fogli scribacchiati, penne e quaderni di appunti. Sono giorni concitati, di lavoro febbricitante con la *deadline* che incombe

minacciosa ma anche momenti entusiasmanti, nei quali bisogna riuscire a proporre al meglio i titoli che si è deciso di pubblicare, magari dopo mesi di discussione.

Nel frattempo seguo il lavoro di Enzo Carena dell'ufficio grafico, e insieme cerchiamo di trovare la cover giusta per ogni titolo. Titoli, cover e testi vengono poi discussi con il direttore editoriale e, una volta approvati, si inizia la preparazione della riunione, un incontro con i nostri agenti durante il quale raccontare la linea decisa per i mesi successivi, presentare i titoli più forti e commentare i risultati del giro precedente.

Una volta chiuso il *folder*, arriva il momento di dedicarsi con più calma al rapporto con i librai (telefonate e incontri, soprattutto con le librerie indipendenti, sono una parte fondamentale del lavoro editoriale) e a quello con gli autori; di catalogare e schedare i materiali, proporre modifiche ai testi ricevuti, valutare i nuovi titoli ricevuti (da autori italiani o da case editrici straniere e agenti letterari), imbastire le bozze per la rivista della casa editrice e, soprattutto, risolvere problemi. Lavorando con i libri ancora prima che diventino bozze, se ne segue tutto l'iter fino alla pubblicazione e succede abbastanza spesso di trovarsi a risolvere questioni che saltano fuori all'ultimo minuto: anche se, quando si vedono ben ordinati sugli scaffali di una libreria, sembrano libri come gli altri, hanno una storia fatta di trattative, aggiustamenti, rimandi, telefonate improvvise. La vita di un libro è molto più movimentata di quello che ci si aspetterebbe.

Lindau è la città libera e aperta per antonomasia. Di sicuro questa definizione si ritrova anche nell'atmosfera che si respira nella casa editrice. Come è suddivisa di solito la lavorazione intorno a un libro? Lavorate in gruppo?

"Liberi e aperti" di sicuro, le tante anime del nostro catalogo si respirano anche in casa editrice: ci sono personalità più focose e altre più pacate, ma cerchiamo sempre il modo di superare le differenti visioni, trovare una linea comune e chiudere ogni libro al meglio. Ognuno ha le proprie aree di competenza, ma lavoriamo sempre a stretto contatto. Questo è evidente soprattutto nei casi dei libri su cui puntiamo di

più: il lavoro inizia con la prima lettura del testo, continua con un confronto sui punti di forza e le possibili strategie da seguire per farlo arrivare ai librai e ai lettori, con un dialogo serrato con l'autore e poi con il lavoro di redazione e quello dell'ufficio stampa. Quando tutto funziona, l'arrivo delle prime copie è salutato come un evento: il libro passa di mano in mano e si riprende la discussione – magari iniziata mesi prima – con la stessa passione, e lavoriamo sulle idee per promuoverlo. Più spesso qualcosa si inceppa, è tutto un po' più complicato di così e ci troviamo a rincorrere il libro o il suo autore, ma alla fine, quando un titolo su cui abbiamo lavorato arriva in libreria, siamo sempre felici di aver raggiunto il nostro obiettivo fondamentale: far arrivare i nostri libri ai nostri lettori.

Schematicamente, questo potrebbe essere uno schema di lavorazione:

- si valuta la pubblicazione di un testo;
- se si decide di proseguire, si procede con la parte contrattuale (con l'autore, la casa editrice originale o l'agente);
- il titolo viene calendarizzato in un *giro*;
- si prepara la scheda e una bozza di cover e si presenta il titolo agli agenti, che a loro volta lo presenteranno ai librai;
- si valutano eventuali progetti, bandi di traduzione, altro che possa supportarlo al momento dell'uscita;
- il testo passa attraverso aggiustamenti e correzioni strutturali;
- il testo entra in redazione, viene corretto in due o tre giri di bozze, viene iscritto a un lancio e mandato in stampa;
- l'ufficio stampa promuove direttamente il titolo, proponendolo a giornalisti, programmi televisivi o radiofonici, riviste e siti culturali, blogger e addetti ai lavori. Si concordano anticipazioni e si fa un primo piano di presentazioni in libreria.

Una specie di corrispettivo cartaceo del blog è invece «L'isola», rivista nata da Lindau, che offre spunti interessanti di lettura e funge da raccordo per la rassegna stampa attorno a un determinato libro/autore/argomento. Chi se ne

occupa? Da chi è nata l'idea di arricchire il lavoro intorno alla casa editrice con quest'altro tipo di contenuto?

Le storie che stanno dietro la pubblicazione di un testo sono appassionanti, pochi lettori (in realtà anche pochi addetti ai lavori) non subiscono il fascino di un buon aneddoto editoriale. Il problema è che per quelle storie, nel libro, lo spazio non c'è. Tra la prima e la quarta ci stanno al massimo una prefazione e qualche breve commento; allora, lo spazio da dedicare al racconto di come facciamo libri abbiamo deciso di crearlo: «L'isola» è nata così, da una proposta del direttore editoriale che abbiamo subito accolto con entusiasmo.

Dal numero zero il progetto si è evoluto, con un numero maggiore di pagine, interventi e citazioni, ma è rimasto un periodico a cadenza irregolare, gratuito, distribuito in alcune librerie indipendenti e direttamente da noi allo stand, in occasione di eventi e fiere. Vista la vicinanza del mio lavoro con i primi sviluppi di un testo, dalla progettazione alle prime bozze, della redazione di articoli e interviste mi occupo direttamente io, assieme a nostri autori che accettano di partecipare e a qualche gradita incursione di altre persone della casa editrice.

Il progetto è ambizioso, quindi non sempre possiamo dedicargli il tempo che merita e farla uscire nei tempi che ci siamo prefissati, ma anche in questo la scelta di Lindau è controcorrente: esce quando siamo assolutamente convinti del risultato, quando ci sembra di «non avere altro da dire, su questa faccenda».

Qual è, tra le ultime pubblicazioni della casa editrice, l'autore e/o il libro per cui ha avuto una particolare attenzione fin da subito?

È uscita da poco la nuova edizione di *In un batter d'occhi*, di Walter Murch. Il cinema per Lindau è stato il punto di partenza e parlo sempre volentieri dei nostri saggi. L'anno scorso abbiamo lanciato la collana «Il Grande cinema», che raccoglie i mostri sacri del catalogo, e quello di Murch è stato candidato immediatamente. È un montatore e regista statunitense, e nel libro parte da una domanda semplicissima (perché funzionano gli stacchi?) per parlare di cinema e montaggio. Prosa brillante e

riflessione arguta, una delle perle del nostro catalogo. Del resto, da uno che ha lavorato con i più grandi di tutti e meritato tre premi Oscar non ci si aspetterebbe niente di meno.

Si è da poco conclusa la trentaduesima edizione del Salone Internazionale del Libro di Torino. Com'è andata per Lindau?

Da qualche anno mettiamo un'attenzione particolare nella preparazione delle fiere: stand più grandi, allestimenti più curati, grafiche studiate appositamente. Questo vale ancora di più per Torino, perché il Salone è il Salone. È il momento di svolta nell'anno editoriale, dove si ha la possibilità di confrontarsi con i lettori e valutare le scelte e il lavoro dei mesi precedenti. In più questa edizione aveva una valenza simbolica particolare: l'anno scorso siamo stati in prima linea per difendere il Salone e tenerlo a Torino, quest'anno eravamo ansiosi di vedere come sarebbe andata. Sapevamo che il programma era straordinario, ma i lettori avrebbero risposto? Ci sarebbe stato tanto pubblico? I dati generali sono usciti su tutti i giornali, e anche al nostro stand abbiamo avuto ottimi risultati. I lettori del catalogo storico, quelli che passano tutti gli anni per ragionare di cinema e portarsi a casa le ultime novità, sono in costante aumento, e ormai abbiamo un buon seguito anche per la narrativa: è bello rivedere facce conosciute e ascoltare i commenti sui libri che hanno preso l'anno precedente, incontrare persone che hanno letto qualcosa di nostro e vogliono scoprire qualcosa in più sul catalogo di questa casa editrice indipendente e controcorrente.

Intervista a Francesca Ponzetto

Francesca Ponzetto è l'ufficio stampa di Lindau, coordina la comunicazione della casa editrice e organizza eventi e presentazioni con le librerie e gli autori. È tra le persone con più anzianità presso Lindau: dopo aver frequentato il corso per redattori dell'editore, lavora con la casa dal 2004.

Qual è la vostra giornata-tipo nella casa editrice?

Di solito sono sempre giornate piuttosto convulse. Ogni tanto mi domando se alla porta del nostro ufficio ci sia scritto "ufficio stampa e comunicazione" o "gestione emergenze e richieste miracoli". Una casa editrice di piccole dimensioni come Lindau, infatti, non può che accentrare su poche persone molte funzioni, spesso dai confini labili e, laddove, nei grandi gruppi, alcune mansioni sono spartite tra più figure professionali, nelle realtà indipendenti tendono a convogliare in un unico contenitore plastico: l'ufficio stampa.

Lindau è la città libera e aperta per antonomasia. Di sicuro questa definizione si ritrova anche nell'atmosfera che si respira nella casa editrice. Come è suddivisa di solito la lavorazione intorno a un libro? Lavorate in gruppo?

"Libertà" è sicuramente una delle parole che accompagna anche il mio personale lavoro. Al di là delle linee guida evidenziate dall'editore – comunque concertate e condivise con il gruppo – e di un budget di spesa a cui riferirsi, lo spazio di manovra che mi viene concesso nel formulare un piano di comunicazione adeguato a ogni testo in lancio è totale: non c'è controllo, solo confronto. La stesura dei comunicati stampa, la relazione con autori, giornalisti, operatori culturali e fornitori di servizi (grafici, traduttori, tour operator *etc*.) sono a mia completa discrezione e se ne misurano efficacia e validità "a consuntivo", a meno che non insorgano problemi che è necessario risolvere insieme. Ciò è cosa rara e gratificante quanto preziosa, ma

nei giorni più convulsi è anche estremamente faticosa. Il confronto più immediato e fecondo è senz'altro con i colleghi del gruppo della comunicazione, i più "prossimi", da ogni punto di vista. Con loro non servono riunioni, ma dialogo, pratica, opinioni "a caldo" e operatività.

Comunicare bene un libro è uno degli scopi più importanti per una casa editrice, insieme all'attenzione per l'opinione dei lettori. Lindau sembra riuscire al meglio in entrambi i casi, servendosi nel suo lavoro anche dei social. In che misura questi mezzi hanno influenzato il vostro lavoro? In redazione sono state fatte delle scelte di campo?

In effetti il libro è oggetto comunicativo per antonomasia e l'azione dell'ufficio stampa concorre a comporre le modalità di ricezione dei contenuti elaborati, contribuendo, di fatto, a orientare - quando non a creare - l'opinione e a favorire la circolazione delle idee e dei sentimenti di cui il libro è veicolo. In questo, i nuovi media hanno senza ombra di dubbio ampliato le possibilitàà di accesso e fruizione delle idee, grazie a una rete sempre più libera, diffusa e gratuita; non affidare l'area dei Social Media a una figura professionale competente, che lavora di concerto con la comunicazione "tradizionale" e con il settore degli e-book, sarebbe stato un appuntamento mancato.

I social hanno modificato linguaggio, vendite, impatto e "permanenza" di notizie e idee, ma anche costretto i mezzi "tradizionali" (e il lavoro della comunicazione) a innovarsi, a competere, a stare al passo con nuovi modelli: coloro che sono riusciti a "integrare" i paradigmi (di qualità) dei Social Network con le caratteristiche proprie, senza rinnegare storia, competenze e approfondimento critico, possono dire non di aver "perso terreno", quanto piuttosto di aver ampliato e diversificato l'offerta ai propri lettori.

Se ben centriamo il piano di comunicazione, dunque, grazie alla mediazione di più media, troveremo il pubblico "giusto" per ogni libro, garantendo così a un Autore di accrescere le proprie potenzialità.

Intervista a Sara Meloni e Alessandro Rosasco

Sara Meloni si occupa di Digital PR e di comunicazione online per la casa editrice: vi lavora dal 2014. Cura e coordina i contenuti del sito e del blog e gestisce i social network di Lindau.

Anche Alessandro Rosasco vi lavora dal 2014 e si occupa della pubblicazione degli e-book, della loro distribuzione e della promozione. Cura la newsletter di Lindau e dei marchi collegati.

Hanno risposto alle domande di quest'intervista insieme.

Qual è la vostra giornata-tipo nella casa editrice?

Arriviamo verso le 9:30 in ufficio e la prima cosa che facciamo è confrontarci sulla rassegna stampa di Lindau o più in generale su quella legata all'attualità. Ci confrontiamo nell'immediato anche sulle scadenze o sulle eventuali urgenze da affrontare durante il corso della giornata e della settimana.

Questa è la costante che abbiamo ogni giorno. Ma la giornata-tipo, per noi che ci occupiamo del rapporto con l'esterno, non esiste. Difficilmente ci sono giornate uguali: ogni giorno affrontiamo nuovi obiettivi e nuove priorità. Ci sono tante e forse troppe variabili che incidono nelle nostre giornate, eppure riusciamo ad avere un metodo che ci permette di non annegare nel mare magnum delle scadenze.

Tuttavia abbiamo dei momenti stabili, come possono essere per esempio il giovedì di ogni settimana e indicativamente l'inizio del mese.

Il giovedì è il giorno del lancio: questo vuole dire che io sarò occupata nel creare contenuti nel sito e a comunicare le uscite sui social, Francesca sarà alle prese con email e contatti tutto il giorno tra autori e/o giornalisti, e Alessandro, già online con gli e-book, preparerà il materiale da inviare tramite newsletter.

All'inizio del mese, invece, ci dedichiamo alla programmazione, non solo tra di noi, ma anche e soprattutto in riunione con la redazione tutta: su quali libri dobbiamo

puntare? Su chi e su cosa vogliamo inviare una newsletter speciale? Quali sono i punti di forza? Dove posizioniamo questi nuovi titoli? Quali operazione di marketing sono previste?

Lindau è la città libera e aperta per antonomasia. Ritrovate questa definizione anche nell'atmosfera che si respira nella casa editrice? Come è suddivisa di solito la lavorazione intorno a un libro? Lavorate in gruppo?

Come già dice il nome della casa editrice, lavoriamo con grande libertà e autonomia. Pur mantenendo il campo di competenza, quando ci ritroviamo a lavorare su un libro, noi dell'ufficio stampa, lo facciamo sempre in gruppo: è quasi necessario l'incontro (e a volte lo scontro) di pareri e visioni differenti su un libro.

Insieme troviamo tematiche e parole da usare per la promozione: solitamente è proprio un redattore a dirci le potenzialità e le opportunità su cui possiamo lavorare.

Francesca si occupa dell'ufficio stampa tradizionale e del rapporto con i giornali e i giornalisti. È lei che trova le parole per stilare i comunicati stampa di Lindau e quelli associati a un libro.

Alessandro invece, che ha un ruolo trasversale perché si occupa anche degli e-book, deve trovare le parole giuste per far arrivare i libri, e più in generale il catalogo, ai lettori: è lui che manda la newsletter di Lindau. La mandiamo due volte al mese e non è sempre facile condensare in una mail argomenti e libri differenti che rispecchino il nostro catalogo variegato: ci riesce cercando di rendere tutto fluido e collegato.

Io, che invece mi occupo dei social e del rapporto con i blogger, ho a che fare con una comunicazione apparentemente frammentata, un po' a spot. In verità fa parte di un progetto più ampio che lascia anche spazio agli imprevisti e ai colpi di scena. Nell'ufficio stampa succedono continuamente, nei modi più disparati: se un autore vince un premio, se ricade un avvenimento politico o culturale che può interessare una nostra pubblicazione (che, dunque, può tornare utile ai fini della conoscenza di

quell'avvenimento), allora si cambia registro e piano editoriale, e in tempi brevi si cerca di produrre un contenuto adatto alla situazione.

Comunicare bene un libro è uno degli scopi più importanti per una casa editrice, assieme all'attenzione per l'opinione dei lettori. Lindau sembra riuscire al meglio in entrambi i casi, servendosi nel suo lavoro anche dei social. In che misura questi mezzi hanno influenzato il vostro lavoro? In redazione sono state fatte delle scelte di campo?

Quando nel 2014 ho fatto il mio primo colloquio da Lindau, sono stata accolta in un ufficio con le pareti colorate e da un direttore (Ezio Quarantelli) curioso e attento verso il mondo dei social. In quel momento avevo davanti tanta vivacità e anche molta eleganza. Eravamo seduti a un tavolo bellissimo, di colore marrone scuro con tutte le venature del legno visibili (lo stesso tavolo che fa da sfondo alle nostre foto sui social), circondati da pareti arancioni, locandine di film da *Metropolis* a *Shining* e scaffali pieni di libri, di qualsiasi lingua e qualsiasi editore.

Quello che avevo davanti a me non rispecchiava assolutamente quello che avevo visto online. Nel 2014 Lindau aveva anche un sito vecchissimo e macchinoso. Quando ho cominciato a lavorare per la casa editrice, allora, ho voluto tirar fuori quella vivacità composta, complice anche un restyling del sito che ci ha decisamente aiutati nella comunicazione.

I social hanno influenzato il lavoro della redazione così come, credo, abbiano influenzato il lavoro di qualsiasi piccola media impresa in Italia negli ultimi dieci anni. Contatti, nicchie e siti specializzati li troviamo spesso online tramite i social: io, Francesca e Alessandro *in primis*, ma anche Alberto Sorassi dell'ufficio diritti (che a volte contatta nuovi autori).

Anche il sito è diventato per i redattori uno strumento extra su cui caricare contenuti che nel libro non trovano spazio: lo abbiamo fatto di recente con *Moro. Il caso non è chiuso*. All'interno c'è una dicitura che rimanda al sito per scaricare i

materiali extra a cui si fa riferimento nel libro. Nella versione e-book c'è direttamente un link che riporta alla scheda del libro.

Una novità che abbiamo introdotto e che ha sicuramente influenzato il nostro lavoro è la gestione condivisa dei social, soprattutto Twitter. Le fiere, ad esempio, sono un momento estremamente importante, sia virtuale sia reale, di incontro e confronto con lettori e librai, ma è un'ottima occasione anche per ottenere visibilità del marchio. A turno, chiunque è in fiera, si ritrova quindi a comunicare l'evento gestendo direttamente l'account o mandandomi anche solo delle foto e delle informazioni da pubblicare.

Non è una cosa scontata questa di ottenere la collaborazione dei colleghi sulla documentazione delle attività esterne: non tutti nella casa editrice, infatti, sono avvezzi ai social. Alcuni non hanno un profilo su nessuna piattaforma, altri li hanno ma non li usano.

Questa collaborazione interna sulla linea dei social media l'abbiamo intrapresa quando, qualche anno fa, abbiamo creato un profilo Twitter per Alberto Del Bono (segreteria editoriale) e Francesca: era necessario che oltre all'account ufficiale ci fossero più voci e identità autorevoli della casa editrice. Il grande cambiamento, forse, ha riguardato più Francesca: lavorando dopo tanti anni da Lindau, si è ritrovata ad affrontare un mondo che non aveva ancora mai conosciuto in prima persona, ma che ha notevolmente cambiato anche il metodo con cui lavora e fa ricerca, soprattutto dal punto di vista dei contatti. È stato fondamentale, per lei e per chiunque altro nella casa editrice, avere uno strumento con cui poter ascoltare i lettori.

Sul sito di Edizioni Lindau si può leggere anche un blog dedicato, «Un posto al mondo», in attività dal 2016. Tra gli argomenti trattati troviamo approfondimenti su opere e autori e su questioni del mondo dell'editoria. Chi lo cura? Chi decide gli argomenti da trattare?

Sul blog parliamo di editoria ma facciamo anche approfondimenti, pubblichiamo estratti, interviste… Quando si tratta di editoria, è Ezio stesso che ne scrive.

Sicuramente, una delle attività più riuscite online sono i contributi interni di autori e traduttori ma soprattutto quelli di Paola Quarantelli, la nostra caporedattrice, che gestisce una rubrica che si chiama «Diario di redazione». Quella di Paola, che non è sui social e la cui presenza online si limitava a qualche intervista sparsa sui blog, è stata una scommessa vinta: trova sempre nuove motivazioni per dare contributi ulteriori ai libri, parlando del proprio lavoro, e ai lettori del blog interessano molto i suoi articoli, tanto che sono tra quelli più letti.

Una specie di corrispettivo cartaceo del blog è invece «L'isola», rivista nata da Lindau, che offre spunti interessanti di lettura e funge da raccordo per la rassegna stampa attorno a un determinato libro/autore/argomento. Chi se ne occupa? Da chi è nata l'idea di arricchire il lavoro intorno alla casa editrice con quest'altro tipo di contenuto?

«L'isola» di Lindau è curata da Alberto Del Bono da un'idea di Ezio. Alberto ci lavora in grande autonomia coordinandosi con autori, traduttori e redattori. Come è giusto che sia in un gruppo, si affida molto a pareri esterni come i nostri per quanto riguarda contenuti e grafica. Francesca è stata anche tra gli autori della rivista, con un'intervista da lei curata a Guido Davico Bonino.

Qual è, tra le ultime pubblicazioni della casa editrice, l'autore e/o il libro per cui ha avuto una particolare attenzione fin da subito?

In generale, ci siamo appassionati molto ai titoli della collana di narrativa, «Senza Frontiere». Anche perché è nata poco prima che arrivassimo Alessandro, io e Alberto nella casa editrice. È da lì che siamo partiti per fare i nostri primi lavori: sarà per questo che siamo legati ad autori come Wendell Berry, Joe Brainard, Giovanni Arpino, Lalla Romano, Camilla Salvago Raggi, Marcello Venturi.

Tra gli ultimi pubblicati, è quasi doveroso per me nominare Pablo Simonetti, con cui ho da subito avuto empatia e sintonia. Sia con i racconti sia con l'autore in persona.

Tra gli autori e i titoli storici, siamo tutti molto legati a Wendell Berry: un autore americano che non rientra appieno nel genere del grande romanzo americano, che ha una visione positiva e centrale della comunità e del ruolo della solidarietà tra le persone. Nel filone della narrativa americana, sicuramente molto controcorrente. Proprio come Lindau.

Si è da poco conclusa la trentaduesima edizione del Salone Internazionale del Libro di Torino. Com'è andata per Lindau?

Per noi che ci occupiamo di comunicazione, il resoconto del Salone Internazionale del Libro non è mai negativo. È sempre una grande opportunità per incontrare nuovi lettori, parlare con loro, intercettare i loro gusti e i loro bisogni.

Negli ultimi anni, inoltre, stiamo facendo grandi passi avanti con l'allestimento e le presentazioni: sono due o tre anni, infatti, che abbiamo rinnovato completamente lo stand del Salone e abbiamo investito molto nelle proposte di eventi qui a Torino.

Il Salone del Libro e, in generale, le fiere di editoria rappresentano per noi il momento in cui possiamo, con naturalezza, raccontare i libri a modo nostro, dare consigli di lettura come 'Sara', 'Alberto', 'Francesca' e non come Lindau.

Sarà per via di questa naturalezza che chi viene da noi allo stand è sempre piacevolmente colpito dal modo in cui raccontiamo i libri. Un punto di forza su cui dovremmo scommettere di più, ma che lascia una bella sensazione. A noi e alle persone che passano a trovarci.

Federica Guglietta

Intervista a Francesca Chiappa, fondatrice del marchio Hacca Edizioni

Il marchio Hacca, creato da Francesca Chiappa nel 2006 all'interno della Halley Edizioni, è divenuto indipendente nel 2008. Da allora, Francesca e i collaboratori della piccola casa editrice con sede a Matelica (MC) proseguono la produzione nell'ambito della narrativa contemporanea, italiana e straniera, con il recupero di opere del secolo scorso, nella collana «Novecento.0».

Francesca Chiappa ci ha gentilmente concesso l'intervista che segue[1].

Come è nata Hacca Edizioni?

Hacca Edizioni è nata, in realtà, all'interno di un'altra casa editrice: lavoravo presso la Halley Informatica, dove mi avevano chiesto di fondare un marchio di narrativa, e nel 2006 ho fondato Hacca Edizioni, appunto su progetto, o meglio su impulso da parte di un altro editore – di un'altra azienda poi, perché la Halley Editrice era parte dell'Halley Informatica (che fa software per enti locali). Partiti con libri per enti locali, manuali, vedendo poi che erano inseriti all'interno del mercato librario con un distributore, avrebbero voluto appunto allargare l'offerta anche con una sezione di narrativa.

Il primo impulso è stato quello di creare un marchio di narrativa di audiolibri; quindi, ho iniziato a fare ricerca su testi che potessero essere trasportati in lettura, ma poi abbiamo visto che il mercato era ancora immaturo per quel tipo di prodotto, e da lì ho iniziato a creare un catalogo di narrativa tradizionale.

[1] L'intervista fa parte dell'*Appendice* alla Tesi di Laurea Magistrale in "Mediazione editoriale e cultura letteraria", dal titolo *L'editoria è donna. Le figure femminili che hanno ricoperto ruoli direttivi nella storia dell'editoria italiana, dall'Unità a oggi*, discussa nel mese di luglio del 2018 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

Quando, poi, due anni più tardi il proprietario della casa editrice ha scelto di chiudere il progetto editoriale, e quindi anche il marchio, a quel punto ho deciso di prendere con me il marchio e di portarlo fuori; così, nel 2008 Hacca è diventata indipendente, fuori da Halley Informatica e fuori da Halley Editrice.

Ho iniziato allora a creare il mio progetto editoriale, fatto di ricerca di voci nuove, di esordienti, di ricerca appunto di quello che nuovi scrittori potevano raccontare, in un contesto in cui l'esordio non era ancora molto ben voluto dalle librerie, dalla stampa: stiamo parlando di dieci anni fa, prima di Giordano, prima della *Solitudine dei numeri primi*, è lì che l'esordio poi è diventato un materiale, un tipo di prodotto attenzionato da tutte le case editrici; prima l'esordio era visto come un'attività totalmente anticommerciale, perché nessuno vendeva un nome che non era conosciuto. Perciò, Hacca ha preso impulso da lì, da una sconfitta iniziale, cioè da un editore che non ci ha creduto più, una sconfitta presa e portata al massimo impegno, nella consapevolezza che avremmo potuto andare a occupare uno spazio che non era ancora mai stato occupato.

Una piccola casa editrice, lontano dai centri nevralgici dell'editoria, e in una regione come le Marche duramente colpita negli ultimi anni: come affrontate il mercato da qui?

Il mercato da qui in realtà si affronta allo stesso modo di un'altra casa editrice probabilmente, cioè io non vedo grandi differenze, anche perché poi noi ci affidiamo a un distributore nazionale, Messaggerie Libri, che ormai è "il" distributore, che possiede quasi il monopolio dell'offerta; il mercato tradizionale è gestito all'esterno.

Qui a Matelica, che è un paese dell'entroterra nella provincia di Macerata, abbiamo un magazzino che gestiamo noi direttamente e che forse ci permette, essendo appunto delocalizzato, di avere un maggiore controllo perché abbiamo degli affitti più bassi da pagare rispetto a un magazzino di Roma: ci sono delle case editrici di Milano o di Roma che hanno difficoltà a gestire un magazzino in proprio, perché mantenere un posto in città che al metro quadro ha dei prezzi esorbitanti comincia a

essere complicato. Noi, in questo senso, siamo anche abbastanza fortunati perché appunto il magazzino lo gestiamo internamente.

Certo, se poi per mercato intendiamo la promozione che sta prima della vendita del libro, su quello siamo sicuramente svantaggiate, perché abbiamo bisogno di andare a conoscere le librerie direttamente. Librerie nelle Marche, nell'entroterra marchigiano, ce ne sono pochissime, e non rappresentano una percentuale di mercato considerevole, per cui ci dobbiamo costantemente spostare, andare nei centri di maggiore impulso per quanto riguarda il mercato librario, anche se si comincia a considerare la provincia come un mondo interessante per noi editori a livello di librerie. Le librerie storiche, ma non solo, che sono a Roma e a Milano continuano a fare un lavoro dominante e importante per quanto riguarda la promozione di un marchio, ma ci sono anche delle librerie delocalizzate e in provincia che fanno un lavoro altrettanto importante sulla promozione del marchio e dei titoli.

Poi, c'è la questione dell'ufficio stampa, che, essendo de localizzati, è un po' più complicato: noi non parliamo costantemente con la stampa, con i giornalisti, se non attraverso un lavoro di telefonate, ma ci è impossibile incontrare la stampa dei giornali romani o dei giornali milanesi; ecco perché per noi è importante poi andare alle fiere, al Salone Internazionale del Libro di Torino, a Più Libri Più Liberi a Roma, perché lì in poche giornate riusciamo a incontrare tutti, a conoscerli se non li abbiamo già conosciuti, a raccontare il progetto, le novità. Sono occasioni indispensabili: se prima la Regione in qualche modo aiutava noi case editrici marchigiane ad avere uno stand creando dei bandi, delle sovvenzioni, al momento questo non avviene più.

Tu parlavi di difficoltà del territorio, immagino che ti riferissi al terremoto: in questo caso, per esempio, il Salone del Libro di Torino l'anno scorso ci ha permesso di partecipare senza pagare il costo dello spazio espositivo. Per cui ci sono state sicuramente delle difficoltà, se non fisiche comunque di gestione del lavoro editoriale in un contesto di grave disagio, però il Salone del libro è stato accorto nell'offrirci questa possibilità, soprattutto sapendo che per noi essere lì presenti rappresentava un aiuto in più.

Come vede il rapporto tra donne ed editoria?

Io sono abituata a non considerare il mondo attraverso il genere, quindi per me l'editoria è editoria, ed è composta sia da uomini sia da donne. Non vedo grandi differenze nell'accesso al lavoro editoriale per donne o per uomini, così come non vedo grandi differenze nei lavori svolti all'interno delle case editrici da uomini o da donne. Certo, l'editoria riflette quello che è in generale il Paese in questo momento, e quindi anche una sperequazione dal punto di vista dell'accesso al mondo del lavoro per una donna e, in più, sicuramente l'editoria richiede un maggiore impegno a trasferte, a dedicare il proprio tempo al lavoro. L'editoria da sempre, sappiamo, ha dei margini ridottissimi, e ha difficoltà a pagare i propri lavoratori: è normale magari che cerchi di dare più opportunità a quelle persone che hanno più disponibilità di tempo. Perciò, immagino che una donna, nel momento in cui decida di avere un figlio, abbia delle difficoltà in più ad accedere al mondo editoriale: immagino che accada, così come accade in quasi tutti gli altri lavori. Però, non vedo differenze nelle scelte editoriali da questo punto di vista, o almeno voglio pensare che non ci siano differenze da questo punto di vista: ci sono moltissime editor donne in tantissime case editrici. Credo, in sintesi, che non ci sia una differenza nel lavoro svolto; forse nell'accesso.

Qual è l'apporto femminile nel catalogo Hacca?

L'apporto femminile nel catalogo Hacca, seppure sia in percentuale minore rispetto all'apporto maschile, c'è ed è fondamentale: noi abbiamo due collane editoriali all'interno del catalogo, una dedicata alla narrativa contemporanea, l'altra dedicata invece al recupero del Novecento italiano, e in quest'ultima è evidente che le donne sono molte di meno rispetto agli autori uomini, ma per via di un accesso all'editoria e alla scrittura diverso nel Novecento rispetto alla narrativa contemporanea, dove le donne trovano sicuramente più spazio.

Nella collana «Novecento.0» abbiamo ripreso scritti di Gianna Manzini, un'autrice straordinaria, ma nel Novecento ci sono altre autrici straordinarie che

vengono già pubblicate da case editrici più grandi, penso ad Adelphi con la Ortese per esempio. Sicuramente, le donne scrittrici importanti del Novecento sono state ripubblicate quasi tutte, perché forse ce ne sono di meno, e quindi è più facile che siano state tutte riprese.

Per la narrativa contemporanea, ci sono moltissime donne che mandano manoscritti, e moltissime donne che noi abbiamo pubblicato: Maura Chiulli, Cristina Alicata, Silvia Greco, abbiamo appena pubblicato Sara Gamberini, Dora Albanese, che racconta in un'età molto giovane, a 19 anni, la propria esperienza di madre, e poi Chicca Gagliardo.

Ci sono moltissime scrittrici donne che sono entrate a far parte del nostro catalogo, e continuano a scrivere, continuano a produrre opere, non sono scrittrici spot: delle volte, secondo me in maniera errata, si accusano le donne scrittrici di essere molto introspettive nella scrittura, quindi di raccontare solo le proprie vicende personali. Non è vero; ci sono delle autrici che hanno un immaginario incredibile, e che accedono a questo immaginario ogni volta che scrivono qualcosa, che non per forza si relaziona al proprio trascorso emotivo: sono scrittrici che guardano molto al di fuori di sé stesse.

Stando ai dati Aie di un rapporto sull'editoria al femminile, nel 2017 la presenza di donne che ricoprono ruoli direttivi nelle case editrici è del 22,3%: visto dall'interno, crede ci siano ancora dei pregiudizi nei confronti delle donne che occupano posizioni di potere nell'ambiente editoriale?

Come dicevo prima, credo che sia una vicenda che interessa un po' tutta la questione del potere in Italia, e l'accesso alle cariche dirigenziali: le donne, si sa, accedono con più difficoltà a certi tipi di carica. Però, il lavoro, quello che fa crescere una casa editrice, che sono i ruoli di ufficio stampa, redattore, grafico, è affidato a moltissime donne. La parte dirigenziale, e quindi per forza di cose i vertici delle grandi case editrici, è appannaggio maschile, ma semplicemente perché questa è l'Italia, questa è ancora la differenza tra uomini e donne nell'accesso a certe cariche.

E lei si è scontrata con qualche pregiudizio all'inizio di questa avventura editoriale?

No, non ne ho avvertiti, e penso che sarebbe stato impossibile avvertirne, soprattutto perché sono la titolare della casa editrice, per cui non vedo chi avrebbe potuto pormi degli ostacoli.

Negli ultimi anni si parla molto di uguaglianza di diritti e parità salariale, in ogni ambito lavorativo: nell'editoria, quanto si è fatto e quanto c'è ancora da fare su questo versante?

Nell'editoria diciamo che tutto quello che ha a che fare con l'ambito salariale, e con i contratti di lavoro, secondo me è ancora abbastanza nebuloso, c'è tutto un mondo sommerso di lavoratori a partita iva, lavoratori in nero. L'editoria riesce a creare un margine minimo rispetto a quello che è lo sforzo economico, e i lavoratori sono la parte che accusa per prima questa mancanza di margini.

La maggior parte dei lavoratori in questo momento nell'editoria è a partita iva, e dunque si guadagna quanto più si riesce a lavorare: se una donna ha l'incombenza familiare esclusivamente a proprio carico, il lavoro che riuscirà a produrre sarà inferiore a quello dell'uomo.

In questo particolare momento storico, di crisi generale per il nostro Paese, e di crisi del libro in particolare, qual è il segreto per conquistare i lettori, soprattutto per le piccole e medie case editrici?

Non lo so: magari avercelo! Io credo che una piccola casa editrice debba necessariamente essere molto onesta e molto coerente attraverso il proprio catalogo. Ho notato in questi dieci anni che, ogni volta che c'è stata una spinta verso il basso, per raggiungere fette di mercato più ampie, in realtà il mercato dei lettori si è richiuso e non è più uscito. Noi piccole e medie case editrici indipendenti stiamo a poco a poco conquistando quei lettori che si erano rinchiusi in casa, offrendo una qualità

sempre maggiore, e una consapevolezza sempre maggiore del lavoro che si è fatto sul libro, sulla traduzione, sulla cura editoriale.

Una casa editrice può conquistare nuovi lettori cercando di curare al massimo le proprie edizioni e cercando di scoprire qualcosa di nuovo. Ogni fenomeno editoriale produce una coda dietro di sé: esce il caso editoriale degli esordi ed ecco che tutti iniziano a fare esordi; scoppia il caso della letteratura erotica, e tutti iniziano a fare letteratura erotica *etc*.

L'editore indipendente, piccolo, deve invece cercare di fare scoperta, di indirizzare un nuovo percorso editoriale agli altri: lo abbiamo visto ultimamente, penso a NN Editore o a SUR, che sono riusciti a portare dei libri in classifica partendo da una situazione minoritaria rispetto al mercato editoriale (NNE l'ha fatto con Kent Haruf e SUR con Whitehead, con *La ferrovia sotterranea*). Entrambi, partendo da una grande ricerca sulla letteratura contemporanea e quindi sulla traduzione, hanno saputo cogliere un sentimento dei lettori che non era ancora stato scoperto. Le esigenze dei lettori sono sempre nuove, e un editore piccolo e indipendente deve cercare di avvertirle, prima degli altri.

Alice Paoli

Editoria scolastica digitale
I manuali di storia letteraria di Loescher e Zanichelli a confronto

I libri di testo digitali, se non costituiscono ancora del tutto il nostro presente, costituiranno, di certo, il fulcro della didattica del futuro a noi più prossimo. Nonostante questa sia ormai quasi una certezza, il ruolo del libro di testo tradizionale fatica ancora a tramontare tanto che, sia in Italia sia all'estero, questo è ancora percepito come strumento di apprendimento e supporto pedagogico per eccellenza e la riflessione sulla natura del libro di testo, sulle sue funzioni e sul ruolo che va a ricoprire nella didattica è più che mai presente e vivace. In un certo senso, percependo l'accelerazione che l'evoluzione dei manuali scolastici sta subendo verso il digitale, si tende a rivendicare il ruolo del libro di testo cartaceo come componente essenziale anche di questo passaggio cruciale, come se ribadire le caratteristiche e le proprietà di questo tipo di prodotto editoriale possa essere d'aiuto nel definire le prospettive, i requisiti e le esigenze ai quali il digitale dovrà saper rispondere.

I nuovi prodotti dell'editoria scolastica, trasmigrati nel digitale, per non snaturare eccessivamente il valore del libro di testo, devono soddisfare adeguatamente esigenze e requisiti specifici. L'editore, oggi, è quindi chiamato a ridefinire il proprio ruolo di interprete e rielaboratore non solo di istanze e contenuti, ma anche di contenitori in quanto l'editoria scolastica, di fronte alla digitalizzazione, non può più pensare solamente al testo, ma anche, e soprattutto, al device attraverso il quale quel testo verrà consultato. L'attenzione delle case editrici impegnate nella scolastica, quindi, si è dovuta spostare dalla selezione e dall'organizzazione dei soli contenuti didattici anche verso la creazione di software dalle funzionalità innovative, tenendo conto della concorrenza sul piano tecnologico, oltre che contenutistico.

Ma in che modo le maggiori case editrici impegnate nella scolastica hanno scelto di operare? L'analisi di due libri di testo misti[1] editi rispettivamente da Loescher e da Zanichelli mostra come le possibili applicazioni di una valida compenetrazione tra strumento analogico e digitale siano, in realtà, facilmente perseguibili, seppur partendo da presupposti diversi e integrando la linearità del linguaggio del testo cartaceo e la granularità del linguaggio multimediale con metodi e modalità differenti.

Loescher: Rosa fresca aulentissima

La centralità del testo letterario e della letteratura, intesa come dialogo fra testi, è la caratteristica essenziale dell'opera edita da Loescher, che, allo stesso tempo, offre nuovi, stimolanti spunti per lo studio della storia della letteratura. Prendendo in esame *Rosa fresca aulentissima*[2] e indagando sui contenuti digitali inseriti di supporto al cartaceo, infatti, immediatamente si realizza che il testo tende a preservare la complessità e la linearità argomentativa del libro cartaceo, permettendo di "evadere" da ciò che è strettamente legato al carattere curricolare degli argomenti trattati, ma pur sempre in maniera guidata.

Lo storytelling narrativo principale rimane totalmente affidato al manuale cartaceo, mentre al digitale viene affidato il compito di amplificare la possibilità di compiere richiami, rimandi, spunti di riflessione e confronti, anche tra più discipline, senza frammentare l'organicità del testo narrativo di partenza. È un prodotto editoriale che sicuramente non permette che il linguaggio digitale porti a un'eccessiva frammentazione dell'informazione e che punta alla chiarezza e alla limpidezza della complessità argomentativa semplificandola, a volte, senza però mai abbandonarla eccessivamente alla liquidità del linguaggio digitale. Il manuale, infatti, non affida ai contenuti digitali il compito di compiere un percorso esplicativo posto a un livello

[1] Secondo quanto indicato nel Decreto Ministeriale n. 781 del 27/9/2013, per libro di testo "misto" si intende un testo in versione cartacea e digitale accompagnato da contenuti digitali integrativi (modalità mista di tipo b).
[2] La raccolta, nell'edizione gialla del 2012, è costituita da sei volumi.

paritetico rispetto ai contenuti del cartaceo; piuttosto, vede nel digitale una possibilità di ampliamento della componente argomentativa e di approfondimento, e per questo prova, riuscendoci perfettamente, a utilizzare questo tipo di linguaggio per problematizzare, approfondire, analizzare con criticità. Dunque, mentre il manuale cartaceo, in un certo senso, è il luogo fisico dell'acquisizione di un sapere lineare, i contenuti digitali offrono una visione più ampia delle tematiche trattate, tramite la correlazione tra parola e immagini, la sinergia che intercorre tra una lettura e un ascolto musicale, la comparazione tra un testo e un film.

In *Rosa fresca aulentissima* l'apporto del digitale è ben circoscritto a specifiche funzioni senza risultare, quindi, invasivo rispetto alla natura tradizionale del testo cartaceo: la carta, da una parte, e il web, dall'altra, collaborano e si compenetrano, nella convinzione che «soltanto dalla interazione di entrambe si determinino condizioni favorevoli allo sviluppo delle competenze, disciplinari e non».

Riportiamo, nella prima intervista che segue, il parere che Corrado Bologna e Paola Rocchi, i curatori dell'opera, hanno espresso in merito alla questione dell'utilizzo del linguaggio digitale nell'ideazione e nella realizzazione di un progetto editoriale come questo, e sul ruolo che l'editoria scolastica dovrebbe ricoprire nei processi educativi in relazione all'uso dei nuovi strumenti tecnologici nella didattica. Sebbene le posizioni espresse risultino contrastanti, è possibile, tuttavia, riscontrare una visione comune di fondo: il digitale deve rimanere un semplice strumento, un mezzo per assicurare la moltiplicazione delle possibilità di apprendimento, senza snaturare la funzione narrativa da sempre svolta dal testo cartaceo.

Zanichelli: La vita dei testi

Prendendo, invece, in analisi il modello Zanichelli, *La vita dei testi*[3] si presenta come un libro che risponde in maniera ineccepibile alle problematiche poste in campo dal digitale. La ricerca Zanichelli non si è limitata alla trasposizione di

[3] L'opera completa, edita per la prima volta nel 2015, si compone di 7 volumi.

contenuti analogici in formato digitale, ma ha reso estremamente interattivi anche questo genere di contenuti. Pur presentando ancora una massiccia e ben organizzata componente cartacea che risulta essere lo strumento predominante, i contenuti digitali, specie quelli *born digital*[4], sono altamente interattivi, interdisciplinari, formati da contenuti granulari che, però, non rinnegano la complessità tipica dello stile testuale narrativo del manuale cartaceo. Sono contenuti più liquidi, maggiormente flessibili e rapidi da consultare, che si adattano alle esigenze del discente. Pur non presentando un gran numero di contenuti in formato video o audio, le implementazioni digitali rispondono bene all'esigenza esplicativa che, spesso, il linguaggio digitale dimentica.

Anche in termini di interoperabilità, sia tramite il progetto ZainoDigitale sia con la piattaforma CloudSchooling, che permette di accedere pure alle risorse digitali di testi di altre case editrici aderenti, relativi anche a tutte le altre materie scolastiche, la Zanichelli ha compiuto un notevole passo avanti. Certo, la strada da percorrere è ancora lunga e, nell'era del digitale, tutto ciò che risulta innovativo e all'avanguardia diventa superato e vecchio in tempi brevissimi, ma nel panorama editoriale scolastico attuale, ancora in preda allo scompiglio e in cerca di risposte verso i sentieri più disparati, *La vita dei testi* rappresenta un ottimo compromesso tra l'indiscusso primato del cartaceo che, nonostante tutto, tende ancora a prevalere e mantiene il proprio ruolo di guida, e la creazione di contenuti digitali che offrono risposte decise più che timidi suggerimenti, che offrono solidità pur nella frammentazione, che, pur rappresentando l'innovazione, non rinnegano totalmente ciò che è tradizionale e, anzi, lo prendono per mano accompagnandolo verso altre prospettive.

La vita dei testi è un manuale che non offre staticità ma che cala lo studente davvero nella vita degli autori e delle loro opere, è un testo che ha superato il tradizionale approccio didattico improntato sulla verticalizzazione della trasmissione del sapere ma che apre alla condivisione, al confronto e all'approfondimento,

[4] Il termine *born digital* si riferisce a materiali che vedono la loro origine direttamente in una forma digitale. Il termine viene quindi utilizzato per differenziare questo tipo di contenuti da quelli digitalizzati tramite la prassi di riformattazione e 'traduzione' digitale, attraverso la quale i materiali analogici assumono un formato digitale

motivando gli studenti alla creazione di un proprio senso critico, senza perdere mai di vista, nemmeno quando utilizza il linguaggio digitale, la linearità e la macro complessità dei contenuti e offrendo, però, uno sguardo tutto nuovo sulla letteratura e i suoi protagonisti.

Inoltre, il percorso svolto dal libro di testo è, sì, lineare, ma si presta a deviazioni e intrecci, specie attraverso i *Percorsi tematici trasversali*, come ad esempio *La scrittura e la scena*, composto da 15 schede sulla storia e le tecniche della scrittura teatrale firmate dal drammaturgo e docente Renato Gabrielli; oppure la *Storia del libro*, che illustra l'evoluzione del medium culturale per eccellenza dai codici miniati all'ebook, compiendo un approfondito excursus sul libro come oggetto fisico ad opera dello storico dell'editoria e bibliofilo Hans Tuzzi. La conformazione stessa del manuale cartaceo, insomma, che permette di "evadere", ma pur sempre in maniera guidata, dal sentiero ben delineato dello storytelling narrativo, è già di per sé aperta all'implementazione digitale che, grazie alla sua conformazione reticolare, amplifica la possibilità di compiere richiami, rimandi e confronti, offrendo vari spunti di riflessione. È un testo che guida il lettore, lo indirizza, gli parla della letteratura incuriosendolo e spingendolo a intraprendere anche percorsi individuali. È un prodotto editoriale che non teme che il linguaggio digitale possa portare a un'eccessiva riduzione dell'informazione, semplificandola all'estremo, ma che, piuttosto, vede nel digitale una possibilità di ampliamento delle conoscenze e per questo prova, riuscendoci perfettamente, a utilizzare questo tipo di linguaggio per problematizzare, approfondire, analizzare con criticità.

Per poter meglio comprendere le dinamiche alla base del concepimento, della gestazione e della nascita di un libro di testo connotato da un così forte apparato digitale, abbiamo chiesto a Floriana Calitti, curatrice dell'opera, e a Lorenzo Rossi, vicedirettore editoriale per Zanichelli (cfr. la seconda delle interviste che seguono), di rispondere ad alcune domande circa il processo creativo e di progettazione del prodotto editoriale, sviscerando le idee che gli hanno dato vita, illustrando la loro visione del ruolo che l'editoria scolastica dovrebbe ricoprire nei processi educativi e

rendendo conto delle scelte che sono state compiute dalla casa editrice in termini di sviluppo dei contenuti, formati utilizzati e implementazioni digitali; fornendo, infine, un loro parere in merito alla questione dell'utilizzo dei nuovi strumenti digitali nella didattica.

Noemi Cinti

Parole chiave: Didattica digitale, Editoria scolastica, Libri di testo.

Intervista a Corrado Bologna e Paola Rocchi sul manuale Loescher Rosa fresca aulentissima

Com'è cambiato, con l'avvento del digitale, il lavoro di ideazione, stesura e realizzazione dei libri di testo rispetto alla produzione di manuali cartacei "tradizionali"?

Corrado Bologna: Il cambiamento, a mio parere, non è sostanziale; e comunque non concerne in alcun modo l'ideazione e la stesura dei testi, che continuano a corrispondere ad alcune esigenze ineludibili di storicizzazione e di argomentazione, su cui l'avvento del digitale non ha potere. Ne ha, piuttosto, sul grado di concentrazione e di approfondimento mentale dei problemi per chi è disabituato ormai a leggere, e quindi a seguire le idee di chi ha scritto il testo, appropriandosene mediante una loro riorganizzazione originale. Parlano chiaro le specifiche statistiche prodotte dall'ISTAT intorno al rapporto fra la progressiva diffusione di *smartphones* e strumenti affini e l'altrettanto progressiva diminuzione della lettura, su qualsiasi tipo di supporto, sia cartaceo sia informatico, ma soprattutto la progressiva *diminuzione delle capacità di interpretare testi complessi*. Nessun sistema "digitale" insegna a compiere questo decisivo passo di maturazione, che è il fondamento della cultura. Al contrario, la "digitalizzazione" crescente, per numerose ragioni ben documentate, sta producendo un'altrettanto graduale *perdita della forza di analisi critica e di ermeneutica testuale*: e la cosa incomincia, finalmente, a preoccupare psicologi e sociologi, quindi anche insegnanti e responsabili della formazione pubblica in molti stati.

Si deve muovere, pertanto, da una premessa fondamentale. "Insegnare a leggere" (e non solo nel senso elementare del termine, che riguarda un'alfabetizzazione di primo grado) continua a rimanere il principale scopo di qualsiasi formazione all'età adulta, alla responsabilità individuale e collettiva, alla

capacità di entrare attivamente nella società diventando buoni cittadini. “Insegnare a leggere libri” per “insegnare a leggere la vita”. Dunque, insegnare in primo luogo che i problemi vanno affrontati e risolti razionalmente, seguendo le leggi della logica e non solo sulla base delle emozioni; e quindi che l’addestramento di chi vuole crescere nell’autonomia e nella libera scelta passa attraverso la soluzione delle difficoltà, non attraverso la loro elusione.

Gli strumenti digitali “risolvono”, non “insegnano a risolvere”. Invece, confrontandosi con i classici della letteratura e dell’arte, con le loro proposte davvero complesse, originali, innovative, di “visione del mondo”, i giovani scoprono modi di essere e di pensare di cui non sono naturalmente dotati, e affinano i propri su di essi. I primi maestri devono essere i grandi scrittori, i grandi artisti, i grandi pensatori, i grandi scienziati di ogni tempo. Non importa tanto quale sia lo strumento con cui essi vengono scoperti, raggiunti, interrogati: conta lo sforzo di questo accostarsi al loro messaggio.

Provo a soffermarmi sull’assunto principale della sua domanda. Ideare un libro di testo del genere di una “storia e antologia della letteratura italiana” implica mettere a fuoco e trasmettere passo passo, nella trattazione dei singoli capitoli e paragrafi, una visione storiografica, storico-letteraria, storico-artistica, ma soprattutto *civile*, complessa e nel contempo chiara, articolata ma sempre riassumibile in modo limpido anche per il pubblico dei giovani studenti delle scuole medie superiori, che sono ormai tutti “nativi digitali”.

Il nostro tempo non ha bisogno di semplificazioni, le quali banalizzano i problemi difficili da risolvere: ed è quanto troppo spesso fanno gli strumenti digitali di uso comune, elaborati soprattutto per comunicare, ma non per interpretare, e usati per trasmettere immagini, suoni e parole, ma non per elaborare e condividere idee, pensieri articolati. Per sostenere e gestire la complessità del mondo, della vita, dei rapporti fra persone e interni ai gruppi e perfino alle masse, in un mondo “globale e digitale”, occorre in primo luogo insegnare a *non temere la complessità dell’interpretazione*, allenando la mente a controllare e a sfruttare le potenzialità

meravigliose degli strumenti informatici, conservandoli nella loro funzione di strumenti, senza lasciare che il loro uso condizioni il modo di pensare e di agire.

Ciò che più serve al mondo di oggi e di domani, quindi, è una *cultura della complessità*, capace di non rifiutare, e invece di riconoscere e di imparare a interpretare sempre più approfonditamente la *natura complessa del mondo globalizzato* e informatizzato. Uno di questi *strumenti ermeneutici*, non sostituibile da alcuna forma "digitale", è *la letteratura*. La letteratura non è solo una "disciplina di studio", una "materia d'esame" da memorizzare e restituire in pillole nelle interrogazioni. *La letteratura è un meraviglioso operatore di conoscenza del mondo*. Apre mondi impensabili, insegna a immaginare la differenza, la lontananza, la possibilità: è uno dei più straordinari strumenti conoscitivi. *Il "digitale" è, appunto, uno "strumento", mentre la letteratura è un universo*, un linguaggio estremamente articolato, anzi un mosaico di linguaggi diversissimi fra loro, e tuttavia riconducibili a un solo gesto mentale: quello di aprire i confini della mente, sondare le realtà che dietro di essi si profilano, coglierne la diversità e l'infinita potenzialità, accogliere la rivoluzionaria natura di Altro di questa potenzialità.

Suggerì questa soluzione Italo Calvino nel 1985, l'ultimo anno della sua vita, quando l'informatica era ancora agli albori, non esisteva di fatto Internet, e gli strumenti di telefonia mobile stavano nascendo, e servivano solo a comunicare a voce da lontano, sostituendo i telefoni fissi. Così si aprono le magnifiche *Lezioni americane*, scritte appunto nel 1985, e che rimangono uno dei testi più lucidi e profondi di antropologia culturale sul ruolo che la letteratura può ancora svolgere nella civiltà contemporanea: «Il millennio che sta per chiudersi ha visto nascere ed espandersi le lingue moderne dell'Occidente e le letterature che di queste lingue hanno esplorato le possibilità espressive e cognitive e immaginative. È stato anche il millennio del libro, in quanto ha visto l'oggetto-libro prendere la forma che ci è familiare. Forse il segno che il millennio sta per chiudersi è la frequenza con cui si interroga sulla sorte della letteratura e del libro nell'era tecnologica cosiddetta postindustriale. Non mi sento di avventurarmi in questo tipo di previsioni. La mia

fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici».

La letteratura è un universo infinito, potenziale. È un sistema di universi possibili, molto più complesso di quanto il mondo digitale riesca a elaborare, perché costringe chi vi entra ad apprendere linguaggi molto diversi gli uni dagli altri, regole del gioco, punti di vista con cui attivamente confrontarsi, e non da subire passivamente. La letteratura possiede la capacità di offrire all'uomo, all'intera umanità di oggi e di domani, delle *visioni del mondo* molteplici, dei punti di vista conoscitivi ancora più complessi di quanto lo sia la realtà stessa.

Ascoltiamo ancora il Calvino delle *Lezioni americane*: «La fantasia dell'artista è un mondo di potenzialità che nessuna opera riuscirà a mettere in atto. […]. La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura avrà una funzione». L'uso della parola, la scrittura, sono strumenti di conoscenza, non puri accostamenti descrittivi alle "cose" che esistono, solide e opache, nel mondo. La parola può essere anche pensata come «un incessante inseguire le cose, un'approssimazione non alla loro sostanza ma all'infinita loro varietà, uno sfiorare la loro multiforme inesauribile superficie»: ma di fatto essa «collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto».

Queste idee di fondo sono facilmente identificabili nei manuali che ho approntato nell'ultimo decennio per la Loescher insieme con Paola Rocchi (*Rosa fresca aulentissima* e *Fresca rosa novella* nelle loro varie edizioni) e in quello che apparirà alla fine del 2019 (*La letteratura, visione del mondo*, scritto con Paola Rocchi e Giuliano Rossi): la letteratura è una rosa che fiorisce e profuma, è un meraviglioso potenziale di forza conoscitiva e coesiva capace di raccogliere intorno alla propria storia un sistema di identità e di differenze, di percezioni e di interpretazioni che attraversa i secoli.

Il “digitale” non ha mutato il “modo di pensare” di chi conosce e dòmina già una molteplicità di linguaggi e di strumenti in quanto ha faticato ad apprenderne l’uso, la fruibilità, l’utilità. Il rischio, semmai, è che proprio il “digitale” induca alla riduzione della fatica e dell’esercizio di apprendimento, abbassando dunque la soglia delle competenze conoscitive, elaborative, argomentative, cioè trasformando lo “strumento” in “realtà”, e nel contempo semplificando e banalizzando la “realtà” in “virtualità”.

Il “digitale” offre senza alcun dubbio canali rapidi ed efficaci di accesso alle potenzialità di conoscenza, ma non richiede (anzi, per sua natura ostacola) l’elaborazione dei dati e la loro analisi, connesse alla millenaria modalità analogica del pensiero umano. Quante volte guardiamo sconcertati, in autobus, in metropolitana, in treno, o perfino a tavola, gruppi di giovani (e ormai anche di adulti), tutti immobili, ammutoliti, che invece di parlare e giocare o scherzare fra di loro, cioè con persone reali e presenti, preferiscono *chattare* con persone virtuali, assenti. Non conosco descrizione più esatta di questo *delirio di irrealtà*, nel senso tecnico-psicologico del termine, di cui tutte le generazioni, ma soprattutto le più immature e quindi indifese, sono ormai preda, di quella trasmessa dalle parole famosissime di una rockstar, Vasco Rossi: «ognuno col suo viaggio,/ ognuno diverso/ e ognuno in fondo perso/ dentro i fatti suoi…».

«Sono *connesso*, quindi *sono*» sembra essere il motto vincente nell’attualità ingrigita e svuotata che la terroristica invasione del sistema digitale impone a un mondo in cui l’interiorità degli individui è sempre più vuota e solitaria. La solitudine minacciata dal continuo “non essere connessi alla rete” è un passo ulteriore nella frustrazione, perché si lega ininterrottamente alla pura virtualità di rapporti che fingono di essere genuini e invece schiacciano sull’istantaneità di botta-e-risposta banali la creatività del dialogo arguto, dello scambio a viva voce che implica la partecipazione del corpo, delle mani, delle espressioni del volto da cui trapelano le emozioni autentiche. Quella solitudine triste e muta con gli occhi sbarrati e fissi sugli schermi degli *smartphones* è cosa profondamente diversa dal silenzioso dialogo

interiore che si instaura nell'atto di lettura, percorso di incontro e confronto con un Altro la cui parola viene accolta e meditata, e che è arricchente quanto il dialogo esteriore con un Altro in carne e ossa, nel contempo simile e diverso.

Se si riuscisse a coniugare il ricorso alle potenzialità sterminate del "digitale" con la necessità di un apprendimento progressivo e sempre consapevole, si otterrebbe (o si conserverebbe) quello *spirito critico* capace di gestire qualsiasi strumento come strumento, anziché come dominatore che induce alla servitù. Questo spirito critico è *il vero fine della formazione*, nel processo della quale il libro di testo è uno strumento, appunto, adatto a compiere ciò che conta: *esercizi di complessità, esercizi di vita.*

Paola Rocchi: Sulla realizzazione di un manuale scolastico, oltre al progetto autoriale e alle linee editoriali, pesano moltissimo le esigenze e le aspettative dei docenti che dovranno operare la scelta. E, per definizione, gli insegnanti "vogliono tutto". Provo a spiegarmi meglio. Il docente medio oggi in Italia ha un'alfabetizzazione digitale migliore rispetto anche solo a una decina di anni fa; conosce e utilizza i principali programmi di videoscrittura, ha dimestichezza e familiarità con smartphone, tablet, LIM. E questo è un fatto. Ma spesso è stato trascinato su questo terreno da decisioni calate dall'alto (vedi il registro elettronico). Si aggiunga, inoltre, che la gran parte degli attuali docenti si è formata su una cultura basata sui libri e trasmessa attraverso la pagina scritta. Ciò, a mio avviso, li porta a vivere una condizione particolare: i loro modelli di riferimento restano gli strumenti tradizionali (il libro di testo cartaceo), ma devono fare i conti con generazioni di studenti immersi in una dimensione profondamente diversa e abituati a una parola scritta mediata non più dal libro o dalla pagina tradizionale ma da uno schermo digitale. Ne discende uno scenario complesso, in cui il libro di testo mantiene un primato dovuto in parte ai modelli culturali su cui si è formata l'attuale classe docente, in parte a una battaglia di resistenza contro gli strumenti multimediali, avvertiti spesso come avversari del libro, ma con cui si è chiamati inevitabilmente a

fare i conti. Di qui la richiesta di manuali che si diramino in modo proteiforme, che non rinuncino alla narrazione, all'offerta di un numero di autori e testi sufficienti a dare al docente la facoltà di scelta, all'accompagnamento di schede, dossier, approfondimenti, espansioni cartacee e digitali impegnate a trasformare il volume in una sorta di surrogato delle Rete. Il fenomeno investe anche l'aspetto grafico: la pagina è multicolore, è articolata in parti di testo alternate a riquadri con valenza di finestre, è movimentata per suggerire accostamenti, spesso allo scopo più di suggestionare che di spiegare. L'indice del volume si offre, poi, come la punta di un iceberg: presenta un'offerta, ma ne promette la moltiplicazione attraverso le risorse web che i siti delle case editrici mettono a disposizione degli utenti. Chi si appresta a progettare un manuale oggi ha di fronte a sé, all'ingrosso, uno scenario di questo tipo. È chiamato a decidere fino a che punto salvaguardare la narrazione tradizionale, quanto affidare agli strumenti paratestuali, con quali criteri dislocare i materiali su carta o nel web, quali gerarchie seguire nel fare queste scelte. Quindi, senz'altro l'avvento del digitale sta modificando l'editoria scolastica, anche se ritengo che finora non ne sia stata colta l'effettiva specificità. Essa non può (e non deve) consistere unicamente in una sorta di "soffitta virtuale", da cui andare a recuperare quanto non presente su carta, ma che poi si presenterà in formato elettronico con le stesse caratteristiche del manuale. Il lavoro da compiere, mi pare, debba andare verso un'altra direzione.

Quali strumenti digitali, in particolare, pensa che abbiano rivoluzionato i processi cognitivi e le metodologie didattiche e di quali pensa che non si potrà più fare a meno?

C. B.: Rispondo in maniera sintetica, e anche leggermente provocatoria: *la mente umana*. La quale, d'altra parte, non è solo uno "strumento", e tanto meno un elemento "digitale". Anzi, è un'entità sostanzialmente "analogica", strettamente legata al corpo, alle emozioni, ai sentimenti, alle abitudini, ai comportamenti individuali e collettivi, all'ambiente e alle sollecitazioni che ne derivano. Le

neuroscienze vanno illuminando sempre più la struttura complessa e dinamica della mente, capace di costituire assai ramificate e interconnesse reti neuronali-emozionali-cognitive in continua trasformazione, adattabili alle esigenze della soluzione di problemi costantemente variati.

Non vedo altre "rivoluzioni permanenti e irrinunciabili" dopo quella dell'elaborazione di una mente pensante, consapevole, capace di dotarsi di strumenti sempre più utili a migliorare la vita, controllandone l'uso per non diventare schiavo dello strumento stesso. Né riconosco nel sistema "digitale" qualcosa di cui "non si potrà più fare a meno". Una breve rimeditazione della storia della tecnologia dimostra la caducità sempre più rapida di ogni strumento di volta in volta con grande entusiasmo ritenuto "indispensabile", e sempre superato, spesso definitivamente eliminato. Qualsiasi "strumento" è, appunto, solo uno "strumento", perfezionabile e superabile nel tempo: il fuoco adattato al riscaldamento e alla cottura dei cibi, l'uso della ruota (neppure in tutte le civiltà), l'invenzione di un veicolo capace di galleggiare e attraversare il mare, poi di altri in grado di volare riducendo i tempi di spostamento… Il pensiero corre veloce, ed elenca innumerevoli "strumenti" di cui si è creduto per qualche tempo che «non se ne potrà più fare a meno».

Forse, a pensarci bene, esiste uno "strumento" che ha davvero «rivoluzionato per sempre i processi cognitivi», dal momento che ha permesso di dare consistenza nel tempo e nello spazio al pensiero critico dell'uomo: è la coppia di atti insieme semplici e complessi, *scrittura*/*lettura*. Lo dice con chiarezza profetica Galileo Galilei alla fine della prima giornata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*: «Sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? e con qual facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta». L'unica cosa di cui l'essere umano non può e non deve fare a meno è *lo spirito critico elaborato nella sua mente*.

P. R.: In generale, tutte le invenzioni che hanno cambiato il modo di comunicare tra gli uomini hanno finito per incidere sui processi cognitivi e sulle metodologie didattiche. Dalla tavoletta cerata al tablet è stato così. Quanto ha cambiato la televisione la generazione dei nati negli anni Sessanta rispetto alle generazioni precedenti? E i videogiochi come agiscono sul modo di relazionarsi col reale? Sono questioni - mi permetto di dire - antiche (se le poneva già Platone nei confronti dell'avvento della scrittura), ma allo stesso tempo da non sottovalutare. Le ricerche in campo neuro-cognitivo dimostrano che l'organizzazione lineare del libro di carta presenta vantaggi indiscutibili in relazione ai processi di memorizzazione e di attenzione, consente di riesaminare continuamente quanto letto qualche pagina o qualche capitolo prima, alla luce di nuove informazioni acquisite proseguendo nella lettura. Favorisce la competenza argomentativa perché consente di strutturare il discorso secondo un impianto organicamente complesso e richiede maggiore attenzione sul piano dell'analisi, obbligando a tempi di lettura inevitabilmente più lunghi. Le difficoltà che incontrano gli adolescenti attuali con la pagina scritta e davanti a testi articolati possono essere messe in relazione con l'abitudine corrente a confrontarsi con testi brevi o disarticolati, "a misura di schermo", con ritmi di lettura non continui e con una scarsa attenzione ai nessi logici, sostituiti dai meccanismi giustappositivi e analogici che governano la pagina web. Di contro, è innegabile che il ricorso agli strumenti multimediali apre a possibilità inedite anche sul piano didattico, favorendo alti livelli di lavoro cooperativo e laboratoriale. Al momento, però, l'orizzonte non è ancora così chiaro, come forse si vorrebbe far passare. Recenti ricerche hanno, infatti, dimostrato che l'utilizzo massivo delle nuove tecnologie alla lunga non produce miglioramenti apprezzabili sul piano dei risultati scolastici; anzi, rischia di ottenere effetti opposti. Meglio vanno le cose laddove la didattica tradizionale procede in sinergia con quella innovativa, individuando di volta in volta gli ambiti e gli obiettivi di applicazione della seconda rispetto alla prima.

Da autore di un manuale che presenta una forte connotazione innovativa, quale pensa che sia il futuro dell'editoria scolastica in rapporto al digitale in Italia?

C. B.: Una decina di anni fa incominciò a circolare nelle scuole superiori, venendo imposta "dall'alto", cioè dagli organi ministeriali preposti alla formazione scolastica, una "lavagna elettronica", la LIM ("Lavagna Interattiva Multimediale"), che ha avuto una sua diffusione anche attraverso corsi di formazione degli insegnanti. Tuttavia, questo strumento, come tanti altri di tipo "digitale", sembra superato da ulteriori innovazioni tecnologiche, e parrebbe ormai sostanzialmente uscito di scena, sia per i costi elevati sia soprattutto per la difficoltà di adattare in tempi rapidi, durante le lezioni, la LIM alle esigenze didattiche di professori non sempre adeguatamente preparati all'uso di questo materiale. Anche il problema delle difficili e spesso alterne connessioni con Internet rende per ora strumenti di questo genere poco innovativi. Io stesso provai, e vidi provare specialisti più esperti di me: si riuscì a svolgere una lezione arricchendola di testi, di materiali visivi, fissi o in movimento, di *links*, ma senza ottenere risultati particolarmente clamorosi; almeno non tali da superare i confini raggiungibili da una buona lezione condotta con metodi tradizionali, anche se con l'aiuto di mezzi in grado di sollecitare l'immaginazione.

Per mia esperienza (oltre che insegnare da molti anni all'Università, da ultimo alla Scuola Normale Superiore di Pisa, propongo molte lezioni presso gli Istituti superiori di tutta Italia), continuo a ritenere che l'intervento "frontale" del professore, la forma del "seminario" ben preparato, la partecipazione attiva in diverse forme degli allievi all'attività formativa, in cui il libro di testo svolge un ruolo centrale, siano le espressioni più adeguate alla struttura scolastica.

Tuttavia, è necessario ammettere che l'ambiente di apprendimento tradizionale, senza venire stravolto dal momento che continua a rappresentare la base principale della trasmissione dei saperi attraverso la scuola, possa venire arricchito con le nuove tecnologie. Ad esempio, insieme con Paola Rocchi abbiamo deciso di allegare all'antologia da noi curata 3 DVD, contenenti 34 lezioni sotto il titolo complessivo *Civiltà italiana in Europa*, che l'editore Loescher ha presentato come "LibroLIM". Il

sottotitolo, *La letteratura e le arti dal Duecento ai giorni nostri*, fa cenno all'intreccio fra i punti di vista che la letteratura e le arti figurative lanciano sulla realtà, attraverso i grandi classici, per insegnare a ripercorrere, comprendere, amare, la grande civiltà europea delle parole e delle immagini nel loro reciproco influenzarsi e arricchirsi.

La dialettica feconda di immagini e parole, di ragionamenti e di emozioni che l'arte, la letteratura, il teatro, la musica, suscitano nel loro intrecciarsi e rilanciarsi idee, crea dei collegamenti mentali e affettivi, i quali danno vita a modelli di riconversione, di traduzione fra livelli diversi della realtà, consentendo di toccare in profondo i gangli della grande civiltà europea. Collegamenti di questo tipo potremmo definirli, con una formula di un grande antropologo della civiltà europea delle immagini, Aby Warburg, *guardiani dei confini*. Non nel senso, si badi bene, che essi custodiscono frontiere, barriere, divisioni: al contrario, nel senso che aprono impensati percorsi di comunicazione, permettendo di veder meglio la struttura su cui quella civiltà si impernia, i nodi e gli snodi su cui si articola.

È evidente che Internet offre a qualsiasi giovane una massa spaventosamente grande di seducenti materiali di ogni tipo, soprattutto visivo: ma ciò che manca sono proprio i *collegamenti*, i *percorsi argomentativi*, le *dimostrazioni* con prove alla mano. Insegnare significa mostrare la via, indicare un cammino, sostenere chi lo affronta, non portare in un istante l'allievo al termine della strada. Imparare vuol dire prima di tutto conoscere sé stessi, la propria mente, la mente degli altri esseri umani, a partire dai migliori, quelli che siamo soliti chiamare *classici*, e che sono maestri di tutti e proprietà di nessuno: *patrimonio dell'umanità*.

Perché leggere i classici?, si domandava Italo Calvino. E rispondeva, fra l'altro, che «i classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato»; e, ancora, che «i classici sono libri che quanto più si crede di conoscerli per sentito dire, tanto più quando si leggono davvero si trovano nuovi, inaspettati, inediti». I classici, per queste ragioni, sono maestri di vita prima ancora che di letteratura. Insegnano a camminare, prima ancora

che a leggere; a pensare, prima ancora che a scrivere. Sono certo che uno dei fini principali della formazione a comprendere la *civiltà letteraria* sia di trasmettere e far conoscere fino alle più profonde radici la tradizione culturale, letteraria, artistica, storica, politica che continuiamo a chiamare *italiana ed europea*.

Questo è il nostro primo e più necessario impegno etico e civile nei confronti dei giovani di oggi e di domani. Quando dico "impegno etico e civile", non intendo affatto sottovalutare il valore primario che in sé la letteratura e il suo studio conservano per la formazione culturale delle nuove generazioni. Voglio, invece, sottolineare che questa attività ha un valore intrinseco di carattere civile, etico, perché insegna che i *testi*, le parole dell'Altro, vanno collocati al centro dell'apprendimento della storia letteraria. Il suo scopo, in questo modo, diviene insegnare a cogliere la *complessità* dei classici, la loro *alterità*, imparando a storicizzarli, ossia a riconoscerne la differenza, contemporaneamente restituendoli al loro tempo e innestandoli nel nostro, in cui quei testi giungono a leggibilità grazie agli strumenti interpretativi che il nostro tempo ha elaborato e raffinato.

Non mi stancherò di dire che l'editoria scolastica ha di fronte a sé, oggi e domani, prima di tutto questo impegno ad *insegnare a capire e a gestire la complessità*. Si tratta di un impegno necessario quanto arduo, eroico, anzitutto perché contrastato da vasti ambienti della società: in primo luogo, per quanto possa sembrare paradossale, da una parte non piccola delle famiglie. Queste ultime per un verso hanno ceduto all'invasività "liquida" delle forme "digitali" di distrazione, e di fatto di allucinazione (la maggioranza dei genitori non controlla e predetermina in maniera fisiologica i tempi di uso dei *computers* e degli *smartphones*, capaci di intridere in modo patologico la mente dei più inesperti, come la droga), e per un altro hanno interrotto, ormai, il loro rapporto fiduciario con la scuola, e non le chiedono più di "formare" i propri figli a entrare nella comunità degli adulti, ma sempre più frequentemente (la cronaca parla chiaro) esigono conferme e approvazioni indiscriminate, pretendendo soltanto risultati concreti, comunque positivi.

La prima tappa di questo *impegno civile dell'editoria scolastica* è la produzione di buoni libri di testo, che non si accontentino di inseguire le mode e l'abitudine giovanile a "rimanere connessi" senza interruzione. Si deve ripartire da zero, con uno sforzo immenso, nel confronto impari con la seduttività fascinosa degli strumenti "digitali", insegnando a modulare e controllare con spirito critico i tempi e i modi di uso degli "strumenti di connessione". Bisogna insegnare a *ritrovare la connessione con sé stessi*, con la propria interiorità, con la propria mente; e poi con il diverso, con l'Altro, con chi non la pensa come noi, e con cui ci si deve confrontare, anziché rifiutarlo a priori per tornare ad adagiarsi nell'assorbimento del già noto, nella pratica dell'astrazione nel mondo della virtualità e nella fuga nel puro divertimento (termine che significa, non lo si dimentichi: "perdita della strada", "allontanamento dalla meta").

P. R.: Io non credo che il libro tradizionale scomparirà; esso continuerà a svolgere ancora a lungo la propria funzione di strumento di trasmissione ed elaborazione della conoscenza. Allo stesso modo, penso che il modello culturale che il libro rappresenta vada salvaguardato assieme al ruolo insostituibile dell'insegnante. Ma, proprio per questo, la "professione di fede" del mio esordio deve fare i conti con la necessità di una revisione di queste funzioni e di questi ruoli. L'editoria scolastica, in parte, sta già avviandosi verso una maggiore diversificazione dei prodotti, anche se la strada va percorsa facendo valutazioni attente e non affrettate. Il manuale, a mio avviso, deve mantenere la propria connotazione, deve suggerire le chiavi di lettura dei contenuti disciplinari e dei problemi di senso a esso sottesi, senza abbassarne troppo la qualità ma contenendone la quantità. Non deve rinunciare a un'esposizione distesa dei nuclei concettuali del discorso e deve dare spazio all'argomentazione problematica delle questioni trattate, per far emergere il tessuto epistemologico e il linguaggio specifico della disciplina. In altri termini, non può rinunciare a un impianto che restituisca la complessità del pensiero umano, chiamato a dare ordine e gerarchia ai temi e ai problemi. Riserverei alle risorse tecnologiche il compito di

consentire al docente e alla classe di appropriarsi di alcuni aspetti di questa complessità, attraverso esercizi, analisi, ricerche, approfondimenti, confronti con altri linguaggi, che il digitale e i suoi strumenti possono favorire in misura maggiore e più efficace rispetto alla bidimensionalità della pagina scritta.

A fianco ai testi misti, che presentano quindi un impianto tradizionale con implementazioni digitali, si stanno affermando sempre di più le piattaforme multimediali, ovvero ambienti di apprendimento totalmente digitali, che non prevedono l'uso di manuali cartacei e che, anzi, si pongono come loro sostituti. Pensa che l'utilizzo di questi strumenti sia auspicabile? Il libro di testo tradizionalmente inteso è destinato, col tempo, a scomparire?

C. B.: La scrittura e il libro sono forme culturali che per migliaia di anni hanno consentito all'uomo di raccogliere, trasmettere, far conoscere, conservare, discutere le proprie idee. La memoria umana si è plasmata per secoli sulla "forma-libro": ancora oggi è difficile sostituire questa antichissima pratica di lavoro interiore, che richiede concentrazione, silenzio, solitudine. Gli scienziati hanno dimostrato, dati sperimentali alla mano, che l'immersione sregolata nel mondo virtuale riduce il numero di sinapsi create a livello neuronale per elaborare esperienze e conoscenze. È, invece, il confronto con la realtà delle cose, del mondo, degli uomini, il contatto con la "vita autentica", ad alimentare la maturazione all'età adulta.

E, poi, la scienza ha provato che lo *scrolling* della lettura-video rallenta la memorizzazione e quindi l'analisi e l'elaborazione mentale dei dati acquisiti. Quanto alle altre forme di apprendimento attraverso il "digitale", anche per le generazioni che si usa chiamare, appunto, "native digitali" si tratta di garantire che esse non causeranno (come purtroppo sta avvenendo) forme di analfabetizzazione secondaria. È necessario *non perdere competenze*: caso mai, acquisirne di nuove. Si deve aumentare la disponibilità di linguaggi e di strumentazione intellettuale, non ridurla delegando alla macchina di svolgere le fatiche di ricerca per noi. Il problema di base posto dal sistema "digitale" è proprio questo: l'assuefazione a pratiche di soluzione

delle difficoltà di ricerca. La formazione dei giovani consiste nella creazione di un dispositivo sociale e civile che nelle società senza scrittura veniva definita *iniziazione rituale* alla vita adulta, e che la scuola ha sempre gestito proprio insegnando non solo a leggere e a scrivere, ma a pensare, a ragionare, dunque in primo luogo a ricercare, nel faticare per porre domande e per trovare risposte.

Rispetto alla tradizionale "forma-libro di testo", che a mio parere conserva e conserverà anche in futuro una solidità centrale nel quadro dei sistemi di formazione dei giovani, ciò che può essere mutato non è la sostanza dei contenuti, ma piuttosto la modalità di presentazione della materia, con un maggiore ricorso a elementi che anni fa erano impensabili nei libri di testo, come schemi, tabelle, immagini. Ma, sviluppando la risposta alla domanda precedente, insisterei sul fatto che lo strumento digitale può aiutare in forma di integrazione e di collaborazione, non in alternativa, rispetto a quello cartaceo, a plasmare un'idea della *letteratura come visione del mondo*, come sistema complesso di interpretazione della realtà.

I giovani, assediati e sedotti dalle sirene informatiche, dai videogiochi, soprattutto dalla comunicazione vuota di contenuti a cui si riducono molte "reti sociali", intese solo a tener aperto lo scambio puramente fàtico, non riescono più, ormai, a cogliere il senso di testi articolati e l'importanza di molte espressioni letterarie. Viene, così, messa a repentaglio la stessa vita democratica, che richiede da parte di ogni cittadino una partecipazione attiva alla formazione del consenso e della condivisione di intenti che chiamiamo *politica*, e alla cui base è necessario porre un fondamento di *etica individuale e comunitaria*.

Sarà, allora, maieutico e perfino terapeutico mettere sotto gli occhi dei giovani alcuni "luoghi" centrali della nostra civiltà letteraria, artistica, scientifica: l'appassionante scarto epistemologico della fulminea "visione" della luna attraverso il cannocchiale che Galilei realizza anche grazie alla propria eccellenza di pittore e la sua conoscenza dell'*Orlando furioso*; l'importanza decisiva della plastica rappresentazione del movimento mentale proiettato nell'architettura da un Bernini e da un Borromini; il cambiamento assoluto nella rappresentazione del reale che genera

l'arte della luce e delle tenebre di Caravaggio. E questi non sono che pochi fra i numerosi esempi di innovatività capaci di spiegare il senso e le motivazioni delle nostre scelte di argomenti variati, non solo storico-letterari, che possano aiutare i professori a impostare le loro lezioni proiettando in aula i nostri video, con grande ricchezza di documentazione e di stimoli a creare reti di rapporti nuovi fra le discipline, impensati, insieme divertenti e istruttivi. Le videolezioni di cui parlavo, che, a volte, puntano su un tema o un problema centrale per un'età e altre scelgono di svolgere l'analisi di un testo rilevante o dell'ideologia di un autore-chiave di un'epoca storica, offrono ai professori molte occasioni di approfondimento, numerosi percorsi di scelta didattica per costruire percorsi didattici multipli, che *coinvolgano le discipline fra loro* e ne mostrino la sostanziale *unità nella molteplicità*. Sette-otto secoli di letteratura, di arte, di civiltà, possono essere attraversati e interpretati mettendo a disposizione dei professori e degli studenti filmati, documenti, monumenti con cui interagire aprendo percorsi secondari, focalizzando punti di interesse particolare, ritagliando capitoli che potranno diventare singole lezioni o cicli di lezioni.

Insegnare ad amare la letteratura e l'arte è ancora importante, in un mondo che sembra, ormai, dedicarsi solo alla comunicazione rapida e altrettanto rapidamente consumata.

P. R.: Credo di aver già risposto in termini generali a questa domanda nel punto precedente. In termini più specifici, ribadisco che mi sembra difficile e non auspicabile porre i due modelli in alternativa secca l'uno all'altro. Al momento, le piattaforme multimediali sono un universo molto variegato e multiforme, che si scontra con le difficoltà tecniche esistenti e una certa difficoltà d'uso, e con la resistenza di molti docenti. Esse implicano, infatti, un modo di operare profondamente rinnovato rispetto alla didattica tradizionale, perché altamente collaborativo e, allo stesso tempo, versatile. Ciascun docente può, infatti, personalizzare i percorsi di apprendimento dei propri studenti e interagire con gli

studenti, le famiglie e gli altri colleghi. Tra i rischi connessi a questo sistema, senza voler entrare nella complessa questione delle dinamiche relazionali dell'insegnamento-apprendimento, segnalo il problema del controllo della qualità dei materiali presenti nelle piattaforme. Molti di quelli messi a disposizione sono auto-prodotti o caricati dai docenti che aderiscono e operano all'interno di questi ambienti; ora, mentre per alcune attività l'autoproduzione o l'utilizzo di contenuti disponibili può essere utile e interessante, ho forti perplessità sul demandare lo studio dei contenuti disciplinari a materiali di origine varia, spesso metodologicamente difformi, e non necessariamente controllati e validati sul piano della correttezza filologica e scientifica. Sotto questo profilo, si rischia di prendere a prestito uno dei lati più discutibili del mondo della Rete, applicandolo a un'attività delicata e importante come la formazione.

Leggendo la premessa a Rosa fresca aulentissima*, colpisce molto il progetto alla base, ovvero quello di far in modo che si possa "leggere il mondo come un libro"*[1]*. Ora che l'accezione tradizionale di "libro" è venuta meno e che sono nate, invece, varie tipologie di testi, fruibili tramite diversi media, ora che la lettura non avviene più necessariamente tramite l'oggetto libro tradizionalmente inteso, nell'era del digitale, che tipo di significato può assumere questa affermazione?*

P. R.: Credo che la metafora che è alla base della citazione di Calvino che fa da "stella cometa" al nostro progetto sia in grado di reggere all'impatto della contemporaneità e di autorigenerarsi al di là delle forme e dei modelli di riferimento. E questo perché, mai come ora, è fondamentale consentire alle nuove generazioni di comprendere la realtà che hanno davanti e insieme di poter intervenire su di essa alla luce di un pensiero, critico e complesso. Capire la complessità stratificata di una storia, di una narrazione, di un'opinione che si dispiega davanti ai nostri occhi significa allenarsi a leggere il mondo, entrare in relazione con un altro da sé e confrontarsi con esso. Significa allenare la mente a fare una ginnastica essenziale, che

[1] C. BOLOGNA, P. ROCCHI, *Rosa fresca aulentissima*, vol. I, Torino, Loescher, 2012, p. 3.

è quella di calarsi nella dimensione esterna per “misurare” la distanza che ci separa e/o ci avvicina a essa. E non è affatto detto che questa palestra non possa attivarsi anche in relazione e a contatto con una pagina web: entrare nella sua complessità, far emergere la sua grammatica e il suo modo di far entrare in sinergia coesione e coerenza son tutte attività che inducono la mente a comprendere, ragionare, interpretare. Oggi questa ginnastica rischia di essere però totalmente sostituita da un altro processo, quello per immersione, in cui la distanza tra il reale e il virtuale si annullano e, nei casi patologici, la dinamica prevede solo l'andata e quasi mai il ritorno a sé. Ne sono testimoni i sempre più frequenti casi di giovani la cui dipendenza dai social o dai videogame è arrivata a un punto tale da essere più pericolosa delle stesse droghe. Per questo leggere un testo letterario (di Dante come di Primo Levi, di Cervantes come di Manzoni, di Ariosto come di Calvino, Borges, Forster Wallace) è un'occasione che a scuola non si deve fallire né mancare. Quel testo, se troverà un insegnante capace di farlo parlare ai suoi studenti, può dialogare non solo col mondo esterno e quello interiore, ma può interagire con la dimensione dell'immaginario e persino della virtualità. Per farlo parlare, ogni strumento in grado di accendere una fiamma è lecito. Forse, in questo modo, si potrà stimolare anche una riflessione sulle forme in cui l'immaginazione umana si sposa con la tecnologia e mostrare un uso meno passivo e condizionante di quest’ultima.

Ancora, nella premessa, viene sottolineata l’importanza della correlazione intersemiotica fra le arti. Paola Rocchi afferma che la letteratura può essere goduta ancor più profondamente se messa in relazione a un quadro o a un ascolto musicale, ma che quest’operazione non è facile da compiere tramite lo strumento cartaceo. Le forme agili, liquide dell’articolazione digitale dei contenuti, la declinazione del linguaggio letterario nelle nuove forme della multimedialità pensa che favoriscano questa possibilità di commistione tra varie forme artistiche, sviluppando, quindi, anche le conoscenze transdisciplinari?

C. B.: Per rispondere a entrambe le domande richiamo qualche frase dell'*Introduzione* alla prima edizione di *Rosa fresca aulentissima* (2010): «Proponiamo di pensare la letteratura come visione del mondo, come specchio in cui si riflettono i grandi paradigmi culturali, le idee, i modelli profondi, le pratiche sociali, il profilo stesso di un immaginario collettivo che si tramanda e si conserva nei secoli. Riprendendo una bellissima formula di Dostoevskij suggeriamo che la letteratura sia quel magnifico spazio utopico della civiltà, quel complesso e miracoloso dispositivo antropologico che agisce sull'immaginazione, grazie al quale due più due non fa quattro, ma cinque. La letteratura offre il "resto", il "di più" irriducibile a formule e a schematismi, a teoremi, a ideologie: è la fondamentale macchina operatrice di coesione e di coerenza che fa di una civiltà un soggetto unico e complesso; è attraverso la sua lente che si riesce a leggere il mondo come un libro. Nella storia della letteratura italiana si fa visibile la storia della civiltà italiana, la stupenda fioritura millenaria di una tradizione che il nostro impegno etico e civile è chiamato a trasmettere ai giovani di oggi e di domani».

E oggi, aggiungo, con le parole magnifiche del grande compositore Gustav Mahler, che «tradizione non è culto delle ceneri, ma custodia del fuoco». Dobbiamo mantenere acceso quel «fuoco» senza necessariamente venerarne le tracce, i detriti. È necessario imparare non solo a conservare con inerte tradizionalismo i valori trasmessi dalle civiltà che ci precedono: ma soprattutto a custodirne vivo il significato profondo, il senso appunto civile, etico e anche politico. Se vogliamo costruire un futuro davvero degno di essere vissuto, dobbiamo scoprire nel passato i segni lasciati dagli altri uomini che per secoli quel «fuoco» ha scaldato e illuminato. «La bellezza salverà il mondo», diceva nell'*Idiota* Dostoevskij, che ricordavo già nel 2010. Forse la bellezza non riuscirà, da sola, a salvare il mondo. Ma certo aiuterà gli individui a diventare migliori, dunque a cambiare il mondo, rendendolo più bello e più autentico, più prossimo alla verità, alla giustizia, all'equità.

Far memoria della tradizione vuol dire amare e recuperare nel ricordo attivo le vite di esseri umani le cui orme è necessario non tanto ricalcare in maniera

pedissequa e inerte, quanto *riconoscere*, cioè conoscere sempre più a fondo individuando i legami che ci stringono a loro. Far memoria della tradizione significa pensare e progettare il futuro guardando alle radici del presente per riconoscere che esse affondano nel passato: innanzitutto, imparare a evitare gli errori compiuti dall'umanità. Il Novecento ci ha lasciato eredità spaventose, non ancora del tutto elaborate collettivamente, come dimostra la situazione di disagio, di paura, di incertezza, che, accompagnata a un rancore sordo che in certi casi diviene addirittura disperazione, impedisce di trovare soluzioni nuove ai problemi, ricacciando masse spaventate e insicure nelle braccia del populismo o, peggio, del razzismo, di cui abbiamo già, negli ultimi cent'anni, assaggiato la ferocia disumana, scaturita spesso da banali, quotidiani cedimenti alla discriminazione. Si deve comprendere che, per impostare l'avvenire in maniera consapevole e condivisa, occorre in primo luogo *recuperare le forme della mediazione*: l'elaborazione del passato che nutre il presente verso un futuro previsto e cercato, nei limiti del possibile organizzato, non solo atteso come un miracolo o un'epifania in cui l'uomo non ha strumenti di controllo.

Non tutto è "immediato", non tutto va bruciato nell'attuale, nel momentaneo, nell'istantaneo. Gran parte della civiltà odierna, specialmente quella fondata sull'informatica e più ampiamente sulla "digitalizzazione", percepisce il tempo solo in questa immediatezza perversa, nell'istantaneità del contemporaneo, del "qui e ora". Sembra non esserci mai stato passato, e dunque si diffonde un'oscura, pessimistica e solipsistica idea che non valga la pena di lavorare per costruire un futuro migliore da condividere su scala mondiale: è nel presente che va goduta l'esistenza; l'importante è che l'"io" dòmini, colga ogni vantaggio, anche con la sopraffazione. Il narcisismo imperante assedia, e spesso cancella il dialogo, lo scambio con "gli altri", i diversi da noi, che è tra le forme basilari della mediazione.

Continuo a pensarla allo stesso modo. Un *libro* non è solo un oggetto, ma anzitutto un soggetto, un *individuo* in cui un altro individuo, *l'autore*, ha riversato le sue *idee*, le sue *emozioni*, la sua *visione del mondo*. Un grande maestro della critica letteraria del Novecento, Ezio Raimondi, in un piccolo libro che ogni allievo (e

ovviamente ogni professore) dovrebbe leggere e meditare, *Un'etica del lettore* (Bologna, Il Mulino, 2007), ha sottolineato, nel rapporto fra il lettore e il testo, «la ricerca eticamente vincolante di un denominatore comune di umanità», la fatica e l'impegno di «prendere in custodia un'entità umana in continua metamorfosi, sapendo che la metamorfosi investe sempre anche la nostra figura di lettori, in cammino (o in navigazione) attraverso il linguaggio del testo e quello del reale».

L'elaborazione di un testo didattico è un progetto culturale, ancor prima che editoriale. Corredare un manuale didattico cartaceo di un apparato multimediale, andando a instaurare, quindi, una correlazione, un'integrazione, tra diversi tipi di linguaggio, pensa che possa facilitare i più giovani nel capire e analizzare i processi culturali?

P. R.: Penso di sì. Non che prima queste operazioni non fossero possibili, ma ora sono sicuramente più agevoli, non solo per gli autori dei manuali ma anche per i docenti e gli studenti. Basti pensare alla straordinaria disponibilità di risorse audio e video che YouTube e altre piattaforme web offrono e a cui si può attingere velocemente e da ogni luogo dotato di connessione wi-fi. Studiare la storia più recente connettendosi in Rete e selezionando gli ottimi contenuti che alcuni siti offrono in termini di filmati o di videointerviste; leggere una pagina di Dante e contestualmente fare ricerche di lemmi o altro nei siti che permettono di navigare nella sua opera omnia; lavorare su una commedia latina o greca e recuperare spezzoni di versioni teatrali, metterle a confronto ecc.: sono solo alcune delle possibilità da esplorare in una didattica che utilizzi il manuale tradizionale, ma lo faccia interagire con altri linguaggi.

Noemi Cinti

Parole chiave: Didattica digitale, Digitalizzazione, Editoria scolastica.

Intervista a Floriana Calitti e Lorenzo Rossi sul manuale Zanichelli La vita dei testi

L'elaborazione di un testo didattico è un progetto culturale, ancor prima che editoriale. Corredare un manuale didattico cartaceo di un apparato multimediale, andando a instaurare, quindi, un'integrazione, tra diversi tipi di linguaggio pensa che possa facilitare i più giovani nel capire e analizzare i processi culturali?

Floriana Calitti: Ritengo assolutamente di sì e per più motivi. Prima di tutto perché concordo con l'idea che un progetto editoriale sia prima, cioè sia preceduto da un progetto culturale e, nel caso dell'editoria scolastica, ancora di più. Il mio progetto, nello specifico, ha cercato di coniugare due aspetti che potrebbero sembrare, ma solo apparentemente a mio avviso, lontani: l'impegno "civico" e un linguaggio della contemporaneità come il linguaggio multimediale. Una sorta di militanza critica e di coraggio anche nella scelta dello strumento e del linguaggio del mondo digitale. Militanza critica perché nei contenuti *La vita dei testi* ha cercato di affrontare alcune sfide partendo da un principio, da un metodo: allontanare quanto di rassicurante si nasconde dietro alcuni luoghi comuni. Ad esempio, le forzature che racchiudono o meglio "imprigionano" autori e opere dentro gli "ismi" letterari come Neoclassicismo, Romanticismo, Decadentismo sono evitate o perlomeno ripensate per ridare un senso profondo a queste categorie, problematizzandole e non riducendole a delle vuote "etichette". Oppure, gli eccessi che sono stati compiuti in nome dell'autonomia del testo, dichiarando così la morte dell'autore. La storia e antologia della letteratura italiana che ho curato ha, invece, voluto ridare uno spazio centrale all'autore. Tutta la prima parte di ogni capitolo, infatti, vede, oltre alla consueta vita e opere, sempre una sezione denominata *Luoghi* – cartine, mappe che seguono la vita di un autore o di un'opera – o, ancora, *Della mia vita* dove epistolari, autobiografie, diari o scritture di sé ci "parlano" e ci informano direttamente, senza

mediazioni, della vita, delle amicizie, dei viaggi, dei pensieri, delle riflessioni anche sulla letteratura, di un autore. Così come *Biblioteca* ci descrive, attraverso una ricerca, spesso inedita, di prima mano, da cosa è costituita la libreria personale di uno scrittore, proprio nella sua materialità: quali codici o quali edizioni, la presenza di dediche, appunti, postille, sottolineature. E questa è una storia che si intreccia di frequente anche con l'analisi del testo, con l'opera che non viene mai trascurata e non viene mai letta come la "traduzione" di alcuni eventi biografici ma, invece, con l'attenzione data ai libri e allo scrittoio, vengono rilevate le Fonti, i Modelli rintracciati nella Biblioteca, la Lingua e lo Stile scelti dall'autore, i Temi ecc. Quindi, centrale è anche l'opera, anzi le opere che vivono in un contesto e in una tradizione: questa è la funzione, ad esempio, delle rubriche dei *Confronti* e degli *Sguardi d'autore*. Si mettono a confronto opere dello stesso periodo o di epoche diverse, della stessa lingua o di lingue diverse, e gli *Sguardi d'autore* si aggiungono alle letture critiche fornendo delle letture d'autore, non di critici di professione ma di scrittori che leggono altri scrittori, di poeti che leggono altri poeti e, alle volte, anche li traducono. La letteratura è, dunque, un tutto vivente, in movimento continuo, non un museo. Lo dimostra straordinariamente la storia "sentimentale" tracciata dagli incontri del poeta Valerio Magrelli con i suoi scrittori e le opere più amate: dall'*Indovinello veronese* alla "collega" Amelia Rosselli, da Guido Cavalcanti a Giorgio Caproni, da Dante a Leopardi. Le vite di donne e uomini lontani nel tempo si avvicinano attraverso la vita dei loro libri. Il linguaggio "nuovo" è già molto dentro questo progetto che ha una grandissima potenzialità di visualizzazione. Ricordo che, quando ho partecipato con orgoglio a uno dei seminari di Ambicò della Zanichelli (il lavoro è durato più di 10 anni) organizzati da una delle anime più appassionate e affascinanti della Zanichelli, Umberto Tasca, a lungo direttore editoriale, scomparso nel 2008, nel guardare alla tessitura del mio progetto di manuale, Tasca sottolineava proprio quanto questo progetto avesse già nella propria identità più profonda una tramatura ipertestuale, una capacità di collegamenti, di mappature, di link e una capacità di tradurre in immagini anche questioni cruciali. Mi aveva insegnato in quei

pochi giorni del seminario a guardare alle esigenze della didattica e ai tempi, al ritmo di una pagina che già era per lui "multimediale" nella costruzione fin nei più piccoli dettagli. D'altra parte, il suo insegnamento ha formato molti dei giovani che hanno lavorato e lavorano alla Zanichelli e l'ufficio iconografico della casa editrice ne è una dimostrazione. Nel mio manuale le immagini fanno parte integrante del progetto, la ricerca iconografica ha sempre avuto uno spessore alto e mai di corredo od ornamentale. Io, che avevo lavorato al primo Campus universitario virtuale "Italica" di Rai international, avevo questo imprinting e questa spinta. D'altra parte, la Zanichelli era già all'avanguardia in questo campo, anche se non si era mai messa in gioco nel campo umanistico.

Quali pensa che possano essere, effettivamente, le potenzialità e i benefici apportati dall'utilizzo di questi strumenti?

F. C.: La potenzialità visiva del mio progetto riconosciuta da Umberto Tasca, che era un architetto non a caso, nasce già dal titolo - che in prima battuta avrebbe dovuto essere *La vita dei libri* e poi mi hanno convinto ad allargare a un concetto di testo che arriva all'e-book ed è più "inclusivo" e rispondente alla contemporaneità. Basta guardare, nella pagina di presentazione dei capitoli monografici, le parole-chiave che abbiamo chiamato di "navigazione" oppure tutta la parte che riguarda *Luoghi della vita* di un autore, le mappe di viaggi, gli amici e i "non amici". Se, ad esempio, prendiamo Petrarca, è chiaro quanta importanza possano rivestire quelli che abbiamo chiamato *I luoghi europei di Petrarca* e le relative cartine e mappe, anche per spiegare l'umanesimo europeo di Petrarca e per spiegare l'idea di Petrarca padre dell'umanesimo europeo, il che significa anche spiegare una delle scelte più forti di tutto il progetto, la divisione delle cosiddette "Tre corone", l'aver messo insieme Dante e Boccaccio e Petrarca e l'umanesimo, appunto. I benefici di avere un Petrarca molto ricco ma anche di avere un (quasi altrettanto ricco, quantitativamente) Petrarca in digitale per tutti gli approfondimenti, i Focus e gli Sguardi d'autore. A proposito dei quali il digitale ha permesso di avere a disposizione molta più Critica nella parte

in digitale che non è invece nel cartaceo, dove abbiamo inserito in tutti i capitoli monografici una critica "alternativa", quella appunto di Scrittori in "cattedra" che riflettono o parlano o scrivono su altri scrittori, una critica d'autore in qualche maniera, anche nella variante di traduzioni d'autore.

Il titolo del manuale La vita dei testi *implica di per sé la volontà di addentrarsi nelle profondità del testo letterario e, allo stesso tempo, di esaltarne, appunto, la vitalità. Pensa che le possibilità offerte dal digitale possano in qualche modo regalare alla letteratura una nuova vita?*

Ci spererei moltissimo: l'idea di un intreccio, di scambi, di incroci, di rapporti fra autori vicini e lontani attraverso i libri sembra un'utopia ma di fatto è l'idea di tradizione letteraria di un paese, molto semplicemente ma anche molto significativamente. Parlare della Biblioteca di Pasolini o di Gadda e delle sovrapposizioni di libri e di bozze ecc. ecc., oppure delle dediche che compaiono o dei segni, delle sottolineature e così via, significa aprire uno squarcio nelle questioni delle fonti, dei modelli, delle riprese fra un autore e un altro. Una questione molto più facile da capire nella sua descrizione materiale di quali sono i libri che possono essere rintracciati nella biblioteca personale, negli scaffali di una libreria. Così come si può costruire un racconto affascinante sulla presenza di libri realmente posseduti da un autore e quelli che poi fa possedere ai propri personaggi: si pensi, ad esempio, all'adorato Plutarco di Foscolo e di Jacopo Ortis.

Per quanto riguarda, poi, le opere, l'analisi di un'opera e quello che nella domanda viene chiamata la "vitalità" di un'opera, di un testo. Vista la funzione sempre e prima di tutto descrittiva dell'analisi, a partire proprio dalla fisicità, dalla materialità di un'opera, uno strumento di eccezionale utilità didattica, a mio parere, è quello della STRUTTURA di un'opera che per lo più è nel digitale del manuale per il suo peso massiccio anche in numero di pagine. Ma si veda la Struttura del *Decameron* a titolo di esempio, inserita nel cartaceo per vedere quanto si può ricavare

da una mappatura di un'opera mondo come quella di Boccaccio, anche per grafici e statistiche.

L'intento del progetto è quello di far capire, alle nuove generazioni, perché, anche a distanza di secoli, quello che hanno scritto i grandi autori del passato ci riguarda ancora da vicino e parla, anche se con modalità differenti, delle nostre stesse emozioni. In che modo l'introduzione del digitale può facilitare questo compito?

Uno dei più importanti apprezzamenti durante le presentazioni del manuale è stato quello di Gabriele Pedullà, il quale ha affermato quanto *La vita dei testi* abbia accorciato le distanze fra scuola e università perché le acquisizioni critiche hanno delle ricadute reali nelle scelte compiute nel manuale. Una distanza dovuta al fatto che il linguaggio universitario rimaneva estraneo a quello dei giovani perché per definizione specialistico e settoriale, e nello stesso tempo quello della scuola spesso rischiava di essere anche troppo al passo con i tempi ma con contenuti superati e mai molto "aggiornati". Ho cercato di superare questo impasse e spesso nel manuale si fa un ricorso (mai troppo ammiccante e demagogico) all'uso di internet; peraltro, l'intento non è mai "attualizzante" ma realmente impegnato a dimostrare, ad esempio, la presenza di Leopardi più nel Novecento che nel suo stesso secolo, quell'Ottocento "superbo e sciocco", e la presenza delle *Operette morali*, straordinario effetto dirompente, da Calvino, che lo definisce un «libro senza eguali», a Celati, Cavazzoni e Maggiani. In una delle presentazioni ho illustrato come usare il manuale per costruire percorsi utili a mostrare quel legame di lunga durata.

Pensa che il digitale abbia modificato la didattica in meglio o in peggio? Per quali aspetti?

F. C.: Credo fermamente che il digitale sia un mezzo, uno strumento "al servizio di", e come tale non può che apportare benefici, miglioramenti e allargare le possibilità di avvicinare gli studenti ma non avvicinarli tout court, avvicinarli a

qualcosa. La questione molto dibattuta della didattica della letteratura non può, a mio avviso, porre l'attenzione soltanto sulle metodologie didattiche ma anche sull'oggetto. Spesso, al contrario, la letteratura sembra essere secondaria, e centrale diventa l'avvicinamento degli studenti con ogni mezzo, e la didattica, compreso l'uso del digitale, rischia di diventare un fine. Ad esempio, io spero che l'ultimo volume della *Vita dei testi*, nato per essere uno spazio aperto, implementabile di continuo e che avrebbe dovuto avere una vita sul sito Zanichelli come una specie di blog, lo diventi perché io l'ho immaginato così. Tant'è vero che alla fine di *Temi e Questioni del contemporaneo* abbiamo pubblicato soltanto 9 percorsi (a partire dal *Raccontare l'11 settembre* fino a *Immagini dei non-luoghi*), ma nel progetto inizialmente ne avevo previsti molti di più e questo è obiettivamente fattibile soltanto nell'online.

Lorenzo Rossi: Sicuramente il digitale ha modificato, e sta modificando, la didattica quotidiana in classe, in particolare nelle classi dove è a disposizione la LIM. Con questo strumento i docenti possono proiettare l'ebook del libro completo in tutte le sue parti digitali (video e audio), così da rendere la lezione più efficace: ci sono degli argomenti (ad esempio, la rotazione dei pianeti del sistema solare o la circolazione sanguigna o le fasi della Guerra dei trent'anni, solo per fare alcuni esempi) che è possibile comprendere meglio se visualizzati attraverso animazioni o video. I docenti che più si servono dell'ebook sono i docenti di lingue, non a caso la categoria da sempre più abituata a strumenti didattici audio e video a integrazione del cartaceo. A seguire i docenti delle materie scientifiche; infine, i docenti delle discipline umanistiche.

Tutti i libri che noi pubblichiamo hanno a disposizione la versione digitale, a cui gli studenti possono accedere gratuitamente. Va detto, però, che le chiavi di attivazione "bruciate" (ossia effettivamente utilizzate) dagli studenti sono una percentuale molto bassa (intorno al 5%). Un dato che può spiegare questa percentuale così bassa è che negli ultimi anni è molto diminuito il numero di famiglie che hanno in casa un computer fisso, mentre ormai tutti hanno a disposizione uno smartphone.

Questo ci ha indotto a cercare delle soluzioni alternative per motivare gli studenti a servirsi di video e audio: è nata così la App “Guarda!”, che permette di accedere direttamente con lo smartphone ai contenuti digitali del libro, inquadrando un Qr code stampato sulla pagina. La stiamo utilizzando da due anni con buoni riscontri anche da parte dei docenti, che temevamo potessero essere infastiditi da uno strumento che implica l’uso del cellulare.

Questa App mi sembra un buon esempio di come in futuro potrà svilupparsi un ambiente didattico integrato cartaceo-digitale, che ad oggi pare essere il mix più efficace nella trasmissione dei contenuti.

Noemi Cinti

Parole chiave: Didattica digitale, Digitalizzazione, Editoria scolastica.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Luca Romano, *Il segretario di Montaigne*

Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 240, eu 17

ISBN 978-88-545-1567-3

Il segretario di Montaigne di Luca Romano (Neri Pozza, 2018) è il romanzo storico che si vorrebbe sempre leggere: dettagliato, preciso, centrato su figure complesse e accattivanti, abile nel narrare ciò che lo storico può solo immaginare ma non dire (i dialoghi privati, i pensieri, gli atti segreti, quelli lontani da ogni ufficialità, quelli di cui si dovrebbe provare vergogna, le espressioni facciali, le esitazioni e i pentimenti), colorato e movimentato il giusto. Ora, se la vita di Michel de Montaigne è stata varia ma non propriamente avventurosa, ad aggiungere vivacità contribuisce la figura appunto del segretario, l'io narrante, prima soldato con curriculum di efferatezze militari, ma anche dotato di una sua ruvida etica, poi domestico, segretario e confidente del celebre autore degli *Essais*: a lui pertiene la parte più movimentata della narrazione, fatta di duelli, intrighi, morti ammazzati. Di un'epoca violenta e instabile quale quella in cui si muovono i nostri personaggi, egli, Jean-Marie Cousteau, è il paradigma: guerriero disgustato dalla guerra ma incapace di distaccarsene davvero, costruisce un'immagine di sé che non disgusti il suo padrone, e allo stesso tempo fa in modo di preservare quest'ultimo dalle minacce di un mondo in continua ebollizione.

Anche se più di una volta Cousteau indulge al vezzo di dichiararsi divagante e digressivo come il suo maestro nei capitoli degli *Essais*, il suo racconto resta serrato e incalzante. Il resoconto del viaggio di Montaigne in Italia e del soggiorno a Roma, che costituisce il corpo centrale e più cospicuo del romanzo, è anche, per noi, l'occasione di un'immersione in un'epoca dilaniata dalle guerre di religione, avvelenata dall'ambizione e dalle ripicche, da contrasti sociali spaventosi, da un senso religioso oppressivo. Montaigne, acutissimo analista di se stesso, e attraverso

se stesso della natura umana, sembra galleggiare in quest'epoca grazie a una naturale amabilità e ai privilegi datigli dalla schiatta, dalla ricchezza, dalla protezione del re di Francia: ma lo sentiamo sempre un po' sfasato rispetto a questo mondo che potrebbe rinnegarlo e accusarlo da un momento all'altro, soprattutto quando si muove dai suoi possedimenti e si mette in viaggio. Cousteau, accanto a lui, ne registra i pensieri fino a sentirsi parte di essi, o meglio, fino all'illusione di poterlo fare; lo aiuta ad affrontare i mali – la melancolia, che lo devitalizza per giorni, la calcolosi – che all'epoca non avevano alcuna vera cura. Eroe (o antieroe) di un epicureismo adattato all'epoca, cioè in gran parte nascosto e mascherato, proprio in questo Montaigne è espressione dei suoi tempi: nel gioco, arduo, in continua variazione, della simulazione e della dissimulazione – un anticipo di quella che sarà la temperie del secolo a venire. Tutti mentono, si travestono e si camuffano, nel romanzo di Romano, si ingannano a fin di bene o più spesso a fin di male, o si perdono dietro a formalismi che non sono altro che forme di camuffamento e depistaggio, come nelle lunghe, competentissime sequenze dedicate ai duelli: e a Roma, nel fasto dei costumi ecclesiastici e nobiliari, questa recita perenne diventa prassi comune, anche presso gli strati più bassi della popolazione.

Claudio Morandini

Le poetesse Azerbaigiane: otto secoli di letteratura (1200-1991)

a cura di Gunay Afandiyeva e Shahla Naghiyeva

prefazione di Gunay Afandiyeva

Roma, Sandro Teti editore, 2018, pp. 288, eu 16

ISBN 9788899918347

Siamo ancora vittime di una visione fortemente settaria del femminile, che considera le donne occidentali emancipate e indipendenti, relegando le musulmane a una condizione inferiore, di sottomissione e impotenza.

Il nostro Occidente nutre da sempre la presunzione di sentirsi superiore; chiuso entro i limiti ristretti della propria cultura, spesso non percepisce l'inestimabile valore di un'etnia considerata straniera, guardata ancora con diffidenza e timore. Eppure, la voce dei popoli passa attraverso la loro scrittura, le storie da essi divulgate, l'espressione corale di un sentire collettivo. Le poesie delle donne azerbaigiane ci restituiscono una civiltà dominata dal matriarcato di cui ignoriamo l'esistenza, forte di una eredità letteraria ricchissima, che trova nel Caucaso meridionale la propria culla d'origine.

La pubblicazione del volume *Le poetesse Azerbaigiane: otto secoli di letteratura (1200-1991)* presso Sandro Teti editore (2018) si pone l'obiettivo di diffondere attraverso le liriche una visione inedita della condizione femminile, facendo luce su una parte del mondo ancora poco conosciuta in Occidente. La raccolta è curata da Gunay Afandiyeva, Presidente della Fondazione della Cultura e del Patrimonio Turco, e da Shahla Naghiyeva, traduttrice e docente all'Università di Lingue dell'Azebargian.

Il volume copre oltre otto secoli di letteratura, divisi in quattro sezioni: dal periodo classico alla dominazione sovietica. Inoltre, il libro è corredato delle

biografie di tutte le quaranta autrici e del testo delle poesie in lingua originale, e impreziosito dalle illustrazioni della pittrice azera Jamila Hàsimova. Si presenta, così, un compendio di liriche in grado di offrire al lettore un ritratto completo ed esaustivo di queste donne, forgiate dal fuoco della guerra e dalle pene dell'esilio, eppure estremamente moderne nella percezione del mondo e dei sentimenti. La voci delle poetesse ci restituiscono la ribellione di un popolo intero:

Poiché il corpo ormai senza anima riposa
Sono esiliata/espulsa/alla patria tolta. (P. 101)

Questa è la testimonianza di Ummugulsum, provata dalle purghe staliniane e costretta ai lavori forzati in Siberia. Nelle sue parole si percepisce il grido di rancore mai sopito per la disgrazia toccata in sorte al suo popolo e l'eco occultata di un'accusa: «la nostra gente è tutta in esilio/ le cantano le onde, come al figlio/ la ninnananna in mezzo allo scompiglio/ nemico, se hai coscienza, dimmi dove».

Le donne azere hanno rivestito da sempre un ruolo fondamentale nella vita pubblica e culturale del loro Paese. In Azeibargian il diritto di voto è stato esteso all'intera popolazione nel 1918, durante l'epoca della prima Repubblica Democratica dell'Oriente musulmano, garantendo così al secondo sesso piena partecipazione all'attività politica.

Questi versi contengono sospiri, lacrime, preghiere per il domani, ci consegnano tutta la pienezza vitale delle loro autrici: la temeraria volontà di riscatto, le passioni vibranti e le pene scatenate dalla lontananza dalla propria terra d'origine. Pur diversissime tra loro, per età ed estrazione sociale, le poetesse fondono le loro voci in un unico canto, che diventa l'inno di un popolo coeso, ma invincibilmente oppresso. Donne istruite, colte, in grado di esprimersi senza indugi attraverso la scrittura, nelle loro liriche trattano le tematiche più varie, fornendoci anche il ritratto

di un Paese dal fascino esotico e selvaggio che le ha educate alla guerra e alla resistenza fin dall'infanzia:

Siamo nati nel fuoco
ma non ci siamo bruciati
nelle fiamme cadendo
noi ci siamo temprati. (P. 115)

Così narra Mirvarid Dilbazi, molto attiva nel periodo sovietico, che nei suoi versi vibranti accoglie una pluralità di sensazioni, restituendoci tutta la vastità del suo sentire con una scrittura delicata, elegante, che sembra schiudersi a poco a poco come lo sbocciare di un fiore: «Il silenzio d'inverno/ è l'attesa dell'estate che verrà».

Le poetesse azebairgiane assumono per noi occidentali il fascino di figure mitiche, o pietre preziose. Fra loro emerge Khurshudbanu Natavan, personaggio quasi da leggenda, che favorì l'apertura di circoli letterari nella capitale, Baku, e promosse opere urbanistiche per garantire l'approvvigionamento idrico. A lei è dedicata una statua in piazza delle Fontane, nel centro della capitale, come omaggio dovuto per il ruolo svolto nella vita pubblica del Paese. Non è da meno neppure la vicenda di Ashug Basti, detta La Cieca, che alla fine della propria vita perse la vista acquisendo, così, una fama di veggente di omerica memoria; morì quasi centenaria dopo aver fatto ritorno al proprio villaggio.

Nel libro si narra anche il tragico destino di Marziya Uskuyi, uccisa a soli ventisette anni durante una manifestazione di protesta. Fin da giovanissima Marziya, detta Onda, si era dedicata all'attività rivoluzionaria scontando lunghi periodi di prigionia nelle carceri dello shah. I suoi componimenti, alla luce della sua triste fine, appaiono come presagi nefasti:

Il tempo per un suo errore
ha inghiottito la mia infanzia

Abbiamo bisogno di fucili
per proteggere la patria. (P. 159)

Attraverso le poesie le donne azere criticano apertamente il potere, parlano di oppressione e si ribellano con fervore al nemico dominatore. «La mia gente ha tradizioni grandiose/ la mia nazione ha un cuore puro», scrive Hakima Billuri. Sono donne che non temono di appropriarsi delle armi, abili cavallerizze e tiratrici: nei loro versi l'amore e la morte si sfidano a duello, acquisiscono valore in egual misura spartendosi lo spazio sulla pagina. Pur focalizzandosi prevalentemente su temi di valore nazionale e politico, le poetesse non mancano di indugiare su un certo aspetto malinconico e sentimentale della lirica amorosa che ritorna inevitabilmente in tutti i componimenti. L'amore viene, però, declinato nelle sue molteplici sembianze: la patria, i figli, lo sposo, l'affetto per altre donne. Le poetesse prendono la parola in prima persona, senza schermirsi, come si evince dal fortissimo «Io rifiuto» di Nurangiz Gun, in cui emerge con sorprendente intensità la singolarità autoriale:

Rifiuto le fanfare vuote,
le urla,
l'appariscenza,
le stanze sontuose
e i palazzi!
[…]
Rifiuto i venti che potrebbero farmi cadere,
rubare la mia felicità
e spacciarla per il dono degli altri. (P. 181)

Nel centro di Baku si trova la statua di una donna che si libera dal velo, eletta a simbolo di un'intera città. La lotta all'oppressione femminile nel Caucaso meridionale è stata combattuta unicamente con le armi della cultura e della scrittura, forse più efficaci di qualsiasi Metoo globale che l'Occidente porta avanti a stento tra numerose accuse e polemiche.

Dall'Azebairgian ci arriva un forte esempio di vita e di civiltà, attraverso un canto malinconico d'Oriente. Ancora una volta la letteratura riesce a compiere il miracolo di restituire dignità all'essere umano, creando un ponte d'unione tra i popoli.

Alice Figini

Donatella Di Pietrantonio, *L'Arminuta*

Torino, Einaudi, 2017, pp. 163, eu 12,00

ISBN 9788806239848

Estate 1975: una ragazzina in piena pubertà, fino a quel momento figlia unica, viene "restituita" da quelli che credeva essere i genitori alla "vera" famiglia proletaria, ritrovandosi improvvisamente a essere parte della sua numerosa prole. I nuovi genitori educano severamente i figli, i fratelli – di età da uno a diciott'anni – dormono tutti in una stanza, i più grandi hanno lasciato la scuola, e trattano l'"Arminuta", la 'ritornata', senza alcun riguardo. Su questo sfondo, sono costanti i dubbi e l'impossibilità di comprendere della protagonista, la quale si è vista da un giorno all'altro scaricata in quella casa dalle persone che l'avevano cresciuta e che considerava padre e madre.

L'arco temporale coperto dalla narrazione è di quasi due anni. In meno di cinque pagine, in ogni capitolo (cronologicamente successivo rispetto al precedente), l'autrice racconta attraverso la voce della protagonista un episodio della sua permanenza nella nuova casa, e non solo. Spesso si tratta di episodi di vita quotidiana, apparentemente irrilevanti, come quello in cui la ragazza assiste per la prima volta a una violenza fisica da parte del padre o quello in cui la madre rievoca un incontro con la figlia ancora bambina, ma che producono una notevole risonanza sia nella protagonista sia nel lettore. Altri episodi sono oggettivamente importanti per la svolta che segnano nella vita dell'Arminuta, come la morte di un personaggio o il primo incontro, dopo la "restituzione", con la donna che l'ha cresciuta.

Il romanzo è popolato da una moltitudine di vari personaggi, dei quali alcuni fanno una fugace apparizione per poi non riapparire più, mentre altri sono costantemente presenti: alcuni fisicamente, altri soltanto nei pensieri della protagonista. Tra questi ultimi, troviamo sicuramente i due zii che l'hanno cresciuta e

poi “restituita”. Legami fondamentali all’interno della sua nuova vita sono, invece, quelli con il fratello maggiore Vincenzo e con la sorella minore Adriana.

L’autrice fa scrivere il proprio personaggio in maniera letterariamente “esatta”, evocativa e insieme agile, scorrevole. Non si abbandona a esagerati psicologismi né descrizioni: leggendola si ha l’impressione che dia sempre informazioni utili, nel modo giusto. Lascia che il lettore tragga, o sospetti, quanto deve da ciò che descrive, il che risulta assai più efficace e illuminante di qualsiasi spiegazione, e tutto ciò che racconta o riporta si rivela interessante per chi legge: «I maschi non si fidavano ad allontanarsi, sono rimasti lì a consumare minuto per minuto l’attesa lunga e nervosa della cena. Appoggiato in verticale alla spalliera, il prosciutto ci fissava impassibile. Cresceva insieme alla nostra fame l’odore della sugna impepata che lo ricopriva. Di tanto in tanto Vincenzo mi guardava di sottecchi il corpo e la faccia dubbiosa sulla provenienza del suo regalo alla famiglia. Giuseppe gattonava attorno ai piedi della sedia, sentiva anche lui l’attenzione di tutti concentrata lì sopra».

Nei dialoghi l’autrice si adatta abilmente alle varie voci, registrando in particolare il marcato regionalismo della famiglia di arrivo, senza sfociare nel dialetto, che impiega in un caso solo:

A cena erano tutti eccitati per la novità del pollo, Adriana si è chiesta se fosse Natale d’estate. Io ero combattuta tra la fame e il disgusto di averlo visto sventrato, con le budella penzolanti nel lavandino, tra le tazze sporche della colazione.
– Una coscia a papà e una a essa che oggi è svenuta, – ha deciso la madre. Ma gli altri pezzi erano molto più piccoli e ossuti, dopo che il petto era stato messo da parte per il giorno successivo. Quello che chiamavano Sergio si è subito ribellato.
– Se sta male si mangia il brodino, no la coscia, – è insorto. – Attocca a me, oggi ho aiutato quella del piano di sopra a traslocare e ti sei pure pigliata i soldi che mi so’ guadagnato.
– E poi per colpa sua hai scassato la porta del cesso, – è intervenuto un altro scuotendo l’indice nella mia direzione. – Questa ecco fa solo danni, non potete ridarla a chi la teneva prima? Con una manata sulla testa il padre lo ha spinto a sedere e lo ha zittito.

La cifra più caratterizzante di questo romanzo è, forse, la felice soluzione di continuità trovata dall’autrice, la quale racconta sapientemente soltanto episodi per

motivi diversi rilevanti, senza avere la pretesa di collegarli direttamente, e lo fa non stancando mai il lettore, anzi spesso compiacendolo, e a volte emozionandolo.

Il romanzo ha vinto il Premio Campiello nel 2017.

Lorenzo Larcan

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni